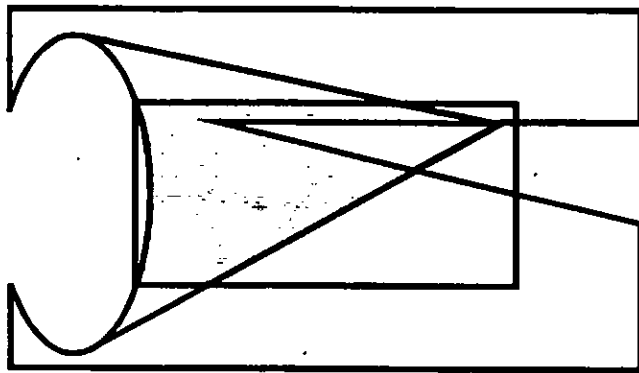


# **COMUNICAÇÃO VISUAL E COMUNICAÇÃO SONORA: UMA RELAÇÃO SEMIÓTICA**



UMA ANÁLISE CRÍTICA, COMPARATIVA E  
CLASSIFICATÓRIA, ELABORADA A PARTIR  
DA LITERATURA ESPECIALIZADA EXISTENTE

POR

Jalver Machado Bethônico

Jalver Machado Bethônico

## COMUNICAÇÃO VISUAL E COMUNICAÇÃO SONORA: UMA RELAÇÃO SEMIÓTICA

UMA ANÁLISE CRÍTICA, COMPARATIVA E CLASSIFICATÓRIA, ELABORADA A PARTIR DA LITERATURA ESPECIALIZADA EXISTENTE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Informação Social

Orientador: Prof. Júlio César Machado Pinto

0

Belo Horizonte

Escola de Biblioteconomia da UFMG

Outubro - 1995



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Título da Dissertação:** Comunicação visual e comunicação sonora:  
uma relação semiótica - uma análise crítica,  
comparativa e classificatória, elaborada a  
partir da literatura especializada existente.

**Nome do aluno:** Jalver Machado Bethônico

Aprovado pela Comissão Examinadora constituída pelos professores:

---

Júlio César Machado Pinto  
Orientador

---

José Amácio de Branco Pinheiro

---

Isis Paim

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 1995.

**BETHÔNICO, Jalver Machado**

Comunicação visual e comunicação sonora: uma relação semiótica; uma análise crítica, comparativa e classificatória, elaborada a partir da literatura especializada existente / Jalver Machado Bethônico. - Belo Horizonte, 1995

215p.: il.

Dissertação (mestrado) UFMG. Escola de Biblioteconomia

Bibliografia: 7f.

1.Linguagem audiovisual 2.Semiótica I.Título

CDU: 003.62

Dedico este trabalho à nossa próxima pergunta, que, sei, virá e, espero, para brincar conosco.

Agradeço a João e Vera, meu pai e minha mãe,  
sem eles eu não seria.

Agradeço a Eduardo Guimarães Álvares,  
quem primeiro me apresentou o chiste, rara coisa ordinária  
do mundo que se mostra e soa.

Deixai toda inocência, ó vós, que entraís.

Letreiro escuro no alto de uma porta à entrada do Inferno,  
segundo Dante Alighiere na Divina Comédia (Paráfrase)

# I. SUMÁRIO

<b>I. SUMÁRIO.....</b>	<b>6</b>
A. LISTA DE TABELAS.....	9
<b>II. RESUMO .....</b>	<b>10</b>
<b>III. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>IV. O HOMEM E SUA RELAÇÃO COM O UNIVERSO.....</b>	<b>12</b>
A. AS REGRAS DA VIDA.....	12
B. NECESSIDADE.....	13
C. PERCEPÇÃO.....	14
D. COMUNIDADE QUE COMUNICA.....	19
E. FORMAÇÃO: COMUNICAÇÃO DO CONHECIMENTO.....	21
<b>V. SOCIEDADE CAPITALISTA DA INFORMAÇÃO.....</b>	<b>24</b>
A. A VASTIDÃO.....	24
B. A TECNOLOGIA INFORMACIONAL.....	25
C. DO ECONÔMICO PARA O SIMBÓLICO.....	29
D. INFORMAÇÃO E CAPITAL.....	30
E. HEGEMONIA, COMUNICAÇÃO E PEDAGOGIA: MANIPULAÇÃO DA INFORMAÇÃO E DOS HOMENS.....	41
<b>VI. OS CAMINHOS DA INFORMAÇÃO.....</b>	<b>45</b>
A. A HUMANIDADE ACUADA.....	46
B. A INFORMAÇÃO LIBERTADORA E TRANSFORMADORA.....	60
<b>VII. O UNIVERSO DAS LINGUAGENS.....</b>	<b>83</b>
A. COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO: LINGUAGENS ORGANIZANDO A REALIDADE.....	84
B. OUTRAS LINGUAGENS ALÉM DA LÍNGUA.....	88

<b>VIII. A FORMA DA INFORMAÇÃO .....</b>	<b>94</b>
A. A CARÊNCIA DE ESTUDOS DA FORMA .....	95
B. A BIBLIOTECA ALÉM DO LIVRO .....	97
<b>IX. O AUDIOVISUAL, O QUE É? .....</b>	<b>103</b>
<b>X. O ESTUDO DAS RELAÇÕES AUDIOVISUAIS .....</b>	<b>106</b>
A. ALGUNS AUTORES, SUAS EXPERIÊNCIAS E ABORDAGENS.....	107
B. UMA ABORDAGEM DO CONTEXTO DIALÉTICO .....	111
C. CLASSIFICAR: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO.....	114
D. COMO SÃO AS CATEGORIAS.....	115
<b>XI. SEMIÓTICA .....</b>	<b>117</b>
A. HÁ UMA LÓGICA SEMIÓTICA NO NOSSO PENSAMENTO.....	118
B. SIGNO E SEMIOSE .....	124
C. TRICOTOMIAS.....	130
<b>XII. COMUNICAÇÃO VISUAL E COMUNICAÇÃO SONORA: UMA RELAÇÃO SEMIÓTICA.....</b>	<b>135</b>
A. UMA REPRESENTAÇÃO.....	136
<b>XIII. UMA ANÁLISE DA LITERATURA .....</b>	<b>142</b>
A. COMPARAÇÕES DE OBJETOS.....	143
B. COMPARAÇÕES DE SIGNOS .....	151
C. COMPARAÇÕES DE INTERPRETANTES.....	161
D. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS E INTERPRETANTES IGUAIS .....	170
E. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS IGUAIS E INTERPRETANTES DIFERENTES.....	174
F. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS DIFERENTES E INTERPRETANTES IGUAIS.....	178
G. CADEIA DE SIGNOS SEM AVALIAÇÃO DOS OBJETOS.....	183
H. CADEIA DE SIGNOS COM OBJETOS DIFERENTES.....	187
I. CADEIA DE SIGNOS COM MESMO OBJETO.....	188
J. CADEIA DE SIGNOS COM INTERMEDIACÃO.....	192
<b>XIV. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>199</b>
A. HISTÓRICO.....	202
<b>XV. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>207</b>

## LISTA DE FIGURAS

01 - Semiose .....	126
02 - Diagrama de OGDEN & RICHARDS .....	137
03 - Semiose .....	137
04 - Leitura e escritura .....	138
05 - Comparações entre os elementos dos signos audiovisuais .....	139
06 - Relações existenciais entre os signos audiovisuais .....	140
07 - Cadeias de signos que fazem surgir relações audiovisuais .....	141
08 - Comparações entre objetos .....	143
09 - As proporções entre os freqüências das notas de um acorde maior .....	147
10 - Proporções entre o comprimento de onda das três cores que resultam a luz branca.....	147
11 - Comparação entre os comprimentos de onda das três cores-pigmento primárias e os comprimentos de onda das notas do acorde de Lá# menor.....	147
12 - Proporções entre retângulos .....	149
13 - Comparações entre signos .....	151
14 - Comparações entre interpretantes.....	161
15 - Relação existencial com objetos e interpretantes iguais.....	170
16 - Relação existencial com objetos iguais e interpretantes diferentes .....	174
17 - Relação existencial com objetos diferentes e interpretantes iguais .....	178
18 - Cadeia de signos sem avaliação dos objetos .....	184
19 - Cadeia de signos com objetos diferentes .....	187
20 - Cadeia de signos com mesmo objeto.....	188
21 - Linhas melódicas representadas como traçados gráficos de altura x tempo .....	191
22 - Cadeia de signos com intermediação .....	192
23 - Tipos de cadeias de signos .....	193
24 - Relação visual com as palavras "takete" e "molluma" .....	195

## A. LISTA DE TABELAS

01 - Características das tríades peirceanas .....	119
02 - Relação entre as categorias e as tricotomias .....	131
03 - Relação entre freqüências .....	146
04 - Relação entre as proporções das freqüências sonoras e sua consonância .....	148
05 - Relação entre as alturas e as cores .....	186
06 - Intermediação verbal entre fenômenos visuais e sonoros.....	196

## II. RESUMO

Este trabalho é um estudo das possibilidades de relacionar a comunicação visual e a comunicação sonora com seu contexto e uma com a outra, a partir de uma análise da literatura já existente e dentro dos parâmetros teóricos da Semiótica de Peirce. "O objetivo é trazer para a Ciência da Informação um conhecimento sistematizado do universo das transferências de informação audiovisuais, em termos de processos comunicacionais, e propor possibilidades de relacionar a comunicação visual e a comunicação sonora, apontando lacunas no estudo desta área. A perspectiva geral é a de fornecer um saber que viabilize uma prática e que contribua para a satisfação das crescentes necessidades de comunicação e expressão do ser humano."

## ABSTRACT

This is a study of the possibilities of establishing relationships between visual and sound communication, having an analysis of pre-existing literature as a point of departure. The study is to be carried out within the theoretical parameters of Peirce's semiotic. Its objective is to contribute to informational science with systematized knowledge of the universe of audio-visual information transfers, in terms of communicational processes, as well as to propose possibilities of establishing the aforementioned relationships, pointing, at the same time, to deficiencies in this area of studies. The overall perspective is one of attempting to produce a body of knowledge that is instrumental for practice, which may also help meet the growing human need for communication and expression .

### III. INTRODUÇÃO

5

Formalmente, "esta dissertação se divide em capítulos, do ponto de vista conceitual, todavia, pode-se distinguir nela quatro blocos de sentido. Cuidamos de nos ambientar em universos amplos, partindo em seguida para os mundos que nos interessam, num movimento de zoom, cortando da borda da tela o que não é a informação mais importante."

5

Inicialmente, "construímos um marco teórico que analisa o signo audiovisual, pensando a respeito do contexto das relações audiovisuais na sociedade enquanto mídia e acervo cultural. Enfrentamos a questão-construção em duas frentes: primeiro, "o que é este ser que ouve e vê?" (capítulo IV); depois de reconhecidas as regras básicas daquilo que nos faz seres humanos, fazemos observações em volta, para frente e para trás: "onde está este homem que ouve e vê?" (capítulos V e VI); segue-se a terceira parte, em que fazemos um recorte no universo da informação e, emoldurando a figura que nos interessa, admiramos a linguagem no seu sentido mais amplo (capítulos VII e VIII)."

Afinal, na quarta parte, a figura - já entendida em relação ao fundo, ambiente que lhe dá sentido e unidade - é desfigurada. Realizámos uma dissecação dentro da qual fazemos o caminho de volta sobre as questões anteriores, confrontamo-nos com a nossa questão última: "o que é isto, ouvido e visto?" Elaboramos um pensamento e uma sistematização das relações audiovisuais baseada na Semiótica de Charles Peirce. Depois, a partir dos preceitos peirceanos, concepções já estudadas e publicadas que relacionem a comunicação visual e a comunicação sonora são identificadas, analisadas e classificadas. Verificamos, por fim, que categorias de relações foram devidamente estudadas e quais carecem de mais estudos (capítulos IX ao XIII)."

Um outro elemento que se deve apresentar de antemão, além dos recortes, são as colagens. "O levantamento bibliográfico foi feito texto a texto, livro a livro. Foram recolhidas e organizadas as idéias pertinentes, e só após constituírem um acervo vasto é que se realizou a redação final, mantendo-se, ainda, as formas originais onde fizesse sentido. Se, muitas vezes, um conceito parece estar sendo passado e repassado, é porque entendo que as palavras são apenas um recorte grosseiro do real que aprendemos a tolerar e começamos a admitir. Só a realidade é ela mesma. Quando recolho citações dou voltas pisando nas palavras de outros, tento capturar o maior número possível de pontos de vista da realidade que posso enxergar, tento captar os brilhos mais significativos do diamante à medida que o giro nos meus dedos. Existe, sim, precisão nas palavras citadas, mas não posso garantir que o sentido que li, e o uso que dou a elas, correspondam ao seu contexto original. Dou a mim mesmo o direito de leitor-autor que todos têm."

## IV. O HOMEM E SUA RELAÇÃO COM O UNIVERSO

### A. AS REGRAS DA VIDA

O universo do homem está contido num universo maior, e a existência da humanidade é regida tanto por regras exclusivas da obra humana quanto por regras gerais da natureza.

Os estudos da termodinâmica pareciam explicar apenas as transformações da energia térmica em trabalho e vice-versa, porém os fatos mostraram que toda e qualquer mudança no universo funcionavam dentro de suas leis. O conceito de entropia indica, inicialmente, a medida estatística da perda de energia em processos físicos, surgiria a cada transformação, obrigatoriamente em todos os processos, mudanças e sistemas, como uma espécie de energia degradada, incapaz de realizar trabalho. Mas, da física, Norbert Wiener, fundador da Cibernética, generalizou a aplicação e o conceito de entropia, relacionando-o com o conceito de informação.

A primeira lei da termodinâmica afirma que a quantidade de energia no universo ou num sistema limitado é constante. A energia não pode ser criada ou destruída, mas convertida de uma forma em outra. A segunda lei trata dessas conversões e afirma que a qualidade piora após a mudança: a energia sempre se desloca de níveis mais altos para níveis mais baixos, de onde existe em maior quantidade, dirige-se para onde tem menos. Há uma tendência preferencial da natureza para estados mais uniformes, uma tendência entrópica inerente a todo e qualquer sistema, universal ou delimitado, de matéria ou energia, que tenderia a um caos indiferenciado ou desdiferenciado de baixa energia, o sistema se encaminharia a um estado de equi-probabilidade máxima. O universo, por causa desse processo natural de degradação, onde a entropia aumenta sempre, está condenado, pela sentença entrópica, a um estado de entropia máxima, infinita<sup>1</sup>.

Porém existem certas áreas e sistemas no universo nos quais a direção da entropia parece ser oposta àquela do universo como um todo. Com a realização de trabalho, realiza-se o caminho inverso, sugere uma tendência limitada e temporária no sentido de uma organização crescente através de uma redução da energia do sistema. Com a diminuição da entropia, estruturação, eficiência, organização e informação aumentam. Quando trabalhamos na montagem de um

<sup>1</sup> Cf. HENEINE, 1984, p.59 e PIGNATARI, 1977, p.53-54

quebra-cabeça e o organizamos (transformando-o num sistema com baixa entropia), ele passa a caber economicamente em locais onde todas as suas peças separadas, desestruturadas (num sistema com alta entropia), não caberiam.

Desse modo, os seres vivos são sistemas compostos de matéria, abertos ao universo onde se inserem, ocupando um espaço próprio, vivendo numa dimensão temporal, utilizando e produzindo energia. Os biosistemas buscam se organizar para atingir um alto grau de informação e eficiência; assim utilizando energia no processo, trabalham para reduzir a entropia. Portanto, os seres vivos se caracterizam principalmente por um alto grau de organização de sua matéria e energia, onde até mesmo um protozoário tem menos entropia que o mais simples cristal, possui muito mais organização e informação<sup>2</sup>. Toda manifestação biológica se faz através do processamento da energia em trabalho enquanto o ser vivente luta para baixar a sua entropia. O labor de se manter organizado representa a principal atividade do ser vivo, sua condição de sobrevivência: pois os seres vivos somente vivem enquanto trabalham e mantêm negativa a entropia. Viver é retirar a organização do ambiente para se nutrir de entropia negativa, é estar em constante desequilíbrio com o ambiente que tende à entropia infinita. O equilíbrio é a morte do sistema biológico, o envelhecimento é o processo entrópico natural do ser humano quando o sistema fisiológico não consegue manter sua organização. A morte é o estado máximo de entropia<sup>3</sup>.

## B. NECESSIDADE

A necessidade básica de reduzir a entropia surge no ser humano como diferentes necessidades. Cada uma delas se parece muito com uma tensão, um desconforto que reduz o nível de satisfação do indivíduo. O organismo humano é dirigido por necessidades internas surgidas em nível fisiológico ou psicológico, gerando pressões. A compreensão do comportamento humano se faz principalmente através da análise de suas necessidades<sup>4</sup>.

As necessidades originadas no nosso sistema biológico são chamadas básicas ou primárias e, em função delas, o comportamento motivado procura garantir a sobrevivência e o conforto físico. Na nossa sociedade industrializada já é uma premissa básica que, para aquela parcela da população que representa um público consumidor, essas necessidades serão satisfeitas facilmente; o que importa aos homens modernos é a forma de satisfação. Temos daí um segundo grupo: as necessidades secundárias de origem psicossocial. São hábitos ou comportamentos orientados por normas e valores, costumes e hábitos sociais que têm sua origem na interação do homem com os outros homens; digamos que são necessidades aprendidas ou adquiridas.

---

2 Cf. PIGNATARI, 1977, p.53-54 e HENEINE, 1984, p. 65 e 66

3 Cf. HENEINE, 1984, p.20 e 66

4 Sobre a importância da necessidade para o homem, ver p.58 deste trabalho.

As necessidades e, conseqüentemente, toda meta, objetivo e ação, são organizadas em prioridades e hierarquias. Segundo Maslow, inicialmente, teríamos as necessidades fisiológicas e as de segurança, que dizem respeito diretamente à integridade física do organismo. Depois, as necessidades de afeto e as de estima, que fazem o indivíduo desejar a sua aceitação dentro dos seus grupos sociais e impulsionam a interação com outros indivíduos. E, finalmente, o último nível, que é o da auto-realização, a procura de autoconhecimento e do autodesenvolvimento. Algumas das necessidades que podem ser colocadas nesse nível, tais como perfeição, justiça, beleza, individualidade, verdade, autonomia etc., são considerados os nossos mais altos anseios.

Esses níveis dependem um do outro, buscamos um nível mais alto à medida que o anterior é satisfeito, mas sem que a satisfação de um nível elimine a satisfação do outro. Assim, todo processo de tomada de decisão e ação alinhava-se na análise das necessidades: o desejo de satisfazer certas necessidades poderá ser preponderante, mesmo que, simultaneamente, existam outros desejos influenciando. Porém não podemos precisar, com total segurança, que tal ação foi definida por essa ou aquela necessidade. Só podemos falar de necessidades e objetivos dominantes. Existem determinantes que fazem com que alguns desejos sejam esquecidos, enquanto outros permanecem na memória (ficando sua execução para mais tarde) e outros motivam um comportamento imediato. Nesses casos, parecem existir dois fatores relevantes: a força da necessidade, relacionada com a sua magnitude e com a concorrência de outros desejos; e as pistas, estímulos situacionais, mais ou menos fortes, em função de um conjunto de variáveis que podem funcionar como um reforço para a expectativa da possibilidade de satisfação através de uma determinada ação.

Portanto, nem sempre o próprio indivíduo tem idéia precisa daquilo que é a sua necessidade, mas o seu comportamento é dirigido ao objetivo que, segundo suas informações, poderá reduzir as tensões que está sentindo. Porém é em função da avaliação cognitiva que fazem acerca de um objeto, ou de um fenômeno, ou de si mesmos, que as pessoas podem ter diferentes atitudes.

### C. PERCEPÇÃO

Informação é o objetivo último da percepção. O nosso sistema nervoso, sempre acordado, e nossos sentidos são o centro de referência da relação com o universo. Ocorrendo a necessidade, e dependendo da percepção que tiver de si e do ambiente, uma pessoa está pronta para agir e/ou buscar informações para delinear uma resposta viável. "Todo indivíduo, no ato de compra, por exemplo, tende a realizar um mapeamento da percepção, e isso inclui uma avaliação das satisfações ou insatisfações que podem resultar da compra" (COBRA, 1987, p.220).

As "informações, que partem do mundo físico, são chamadas estímulos físicos; e os órgãos que recebem esses estímulos são os nossos sentidos : a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar" (RIOS, 1981, p.17). Do meio ambiente vem o estímulo, nos nossos sentidos ocorre a sensação e no nosso cérebro, a percepção.

Muitos instrumentos, verdadeiras próteses para os sentidos, foram criados para superar a limitação de nossa percepção. Alguns julgamentos radicais chegam a recusar o aparelho humano por não ser capaz de perceber adequadamente o mundo: cores, timbres, gostos e cheiros não passariam de nomes residindo unicamente no indivíduo que os sente. "O corpo, ao perceber um objeto, sentiria basicamente a si mesmo" (ARENDETT, 1993, p.126), principalmente no caso do tato e do paladar. Há, também, uma antiga predição de Demócrito, segundo a qual, a mente buscaria seus argumentos nos sentidos e depois tentaria derrotá-los<sup>5</sup>.

Porém a vitória da mente sobre os sentidos só pode terminar com a derrota da própria mente<sup>6</sup>. É claro que o objeto observado não existe independentemente do observador, que o universo existe para o homem, porque ele pode percebê-lo com ou sem a ajuda de instrumentos. A recepção particular de cada tipo de informação da realidade tem sua característica própria, cada modalidade de estímulo possui uma faixa de frequência ou maneira de agir que pode ser percebida por um tipo de órgão receptor<sup>7</sup>. Tal como é, com suas limitações impostas pela fisiologia e pela formação dos indivíduos, a deslumbrante festa dos sentidos direciona a realização da vida humana sobre a Terra.

## 1. Necessidade de informação

O que leva o homem a uma informação?

Os estudos do comportamento do usuário, feitos pela biblioteconomia, são baseados mais no "exame das maneiras como as pessoas usam as fontes de informação do que nas necessidades e objetivos que os moveram" (HAFT, [s.d.], p.42). A questão normalmente proposta é: "Quem lê o que e como lê?". Os estudos da comunicação em massa, de acordo com suas metas, preocupam-se só com os efeitos em termos de mudança e manutenção de determinadas atitudes, demonstram uma "tendência de encarar o leitor como um objeto a ser trabalhado e afetado" (HAFT, [s.d.], p.47), e a questão fica sendo "Quem lê o que, e o que o leitor faz com o que ele lê?" (HAFT, [s.d.], p.48). Pergunta-se se a transmissão e a recepção final da mensagem serviu bem ao seu autor, se houve sucesso na persuasão e na informação dentro da linha de intenção do autor, gerando, em consequência certos comportamentos.

Assim, o leitor transforma-se apenas no recipiente, recebe um papel relativamente passivo, que o limita a mover-se em direção a uma fonte e reagir conforme a leitura de um texto. O homem se transforma em um simples usuário-público-alvo-consumidor, perde parte de sua humanidade, para ser visto e estudado como parte de um sistema. São exigências da especialização e da

<sup>5</sup> Sobre as próteses do sentido, ver, no capítulo VI, **A.2. Poluição informacional**, e sobre a derrota da experiência dos sentidos pelas idéias e teorias, ver, no mesmo capítulo, **A.6. Sem agir**

<sup>6</sup> Cf. ARENDETT, 1993, p.287

<sup>7</sup> Cf. RIOS, 1981, p.19

compartimentação do saber, da ordem dentro de uma estrutura social<sup>8</sup>. As questões "O que necessita quem lê? Por quê? E em que formato deseja ler?", quando são feitas, servem apenas como ponte para responder àquelas outras expostas acima.

## 2. A busca do saber

Parafraseando Nelly Coelho em seu comentário sobre Fernando Pessoa (COELHO, 1981), podemos dizer que o homem tem sido um instigante investigador do conhecimento, das novas possibilidades ou impossibilidades de um conhecimento objetivo do homem/arte/mundo/Deus, criando um universo em acelerada transformação. Não é por acaso que saber tem a mesma etimologia de sabor. Há uma necessidade, uma tendência humana para a procura da *verdade*. Todo processo de interpretação, de leitura da realidade, é uma atividade dirigida para um objetivo capaz de permitir a passagem de um estado de insatisfação para um estado de satisfação baseado no conhecimento, uma mudança causada pelo encontro com a *verdade*.

"Peirce aposta no homem e o coloca com o motor e a meta de seu processo de busca da verdade" (COELHO NETTO, 1980, P.76). O homem procura uma tal *verdade* sem perceber que é a si mesmo que busca e encontra na interpretação da realidade, e enfrenta, muitas vezes em vão, a transitoriedade e o inacabamento humano, de ser encarnado, portanto limitado, com interesses e compreensões da realidade sempre relativos ao aqui e ao agora de sua própria existência. As respostas das perguntas que rondam o ser humano ficam circunscritas aos limites cognitivos. A humanidade, na sua inquieta indagação para a compreensão dos fenômenos, desvela significações. É mesmo no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos estímulos emitidos pelos objetos do mundo em signos ou linguagens. Procedem do ser humano as operações sógnicas da percepção, e voltam-se sobre sua situação objetiva: ele é o princípio plural e o foco<sup>9</sup>.

O ato de informar ou ser informado, isto é, de emitir, receber e analisar informações é tão natural, que, como a respiração, é esquecido, relegado a pano de fundo da existência. Mas o corpo não vive sem o ar e a mente não existe sem informação. "A ação dos homens parece então estar ligada estritamente à informação que possuem, o que os psicólogos explicam dizendo que as volições, as decisões e os atos dos indivíduos se clareiam e se preparam através de mecanismos e de operações que partem do domínio mental, em relação com a informação. Daí existir, no plano individual, uma necessidade permanente de informação, que faz com que o indivíduo ou seja naturalmente e suficientemente informado, ou vá em busca da informação, quando ressentido da sua ausência ou insuficiência" (MARTELETO, 1987, p.173)<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver, para isso, o capítulo V. **SOCIEDADE CAPITALISTA DA INFORMAÇÃO**, deste trabalho.

<sup>9</sup> Cf. GADOTTI, [s.d.], p.10; SANTAELLA, 1988, p.15 e CURY, 1987, p.112

<sup>10</sup> Como dissemos na Introdução, este texto contém muitas citações. Por isso, para que a leitura não fique prejudicada por uma grande quantidade de recuos, mantivemos um mesmo alinhamento de parágrafo até para as maiores transcrições.

"Quando uma zona de escuridão ou de incerteza se estabelece entre o sujeito [...] e as demandas de uma situação concreta" (GOMEZ, 1984, p.112), a inquietação e a angústia tensionam o homem, "aniquilam-no ou fazem-no aniquilar sua própria reflexão" (CASANOVA, 1990, p. 135). E, assim, continuamos procurando significações que ultrapassem as dificuldades da realidade humana. O homem, busca, não o saber, mas o poder para derrotar a insegurança da vida, que é verdadeiramente incerta, mutante e imprevisível. Mas, além das necessidades que satisfaz através de informação, a articulação entre querer e saber ocorre de outras maneiras. No meio das forças sem medida das necessidades, entre objetivos e expectativas com formas e direções incertas, todos altamente influenciados pela formação do indivíduo, pelo momento e pelo ambiente onde está, existem, ainda, necessidades que orientam percepções, e percepções que criam certas necessidades. Um adolescente esfomeado dentro de um *shopping center* terá menos olhos para as roupas nas vitrines e para as jovens que passam por ele, e sua formação vai orientá-lo para entender como alimento não o copo de leite acompanhado por um pão com salame, mas o *Mc-Nugets* com Coca-Cola.

Enfim, "quando um leitor escolhe entrar numa situação de leitura, é porque num nível relativamente profundo ele possui certas necessidades, enquanto mais próximo da superfície ele possui certos objetivos, os quais ele espera atingir através da sua interação com o texto" (HAFT, [s.d.], p.42). Segundo Júlio C. Barbosa, a informação e o conhecimento, têm dupla função ao orientar a ação humana em busca da satisfação: uma analítica (explicativa - conhecimento do real) e outra crítica (alternativa - conhecimento das possibilidades de causa e consequência das atitudes). É o somatório desse saber sobre o existente e suas possibilidades que vai estruturar um repertório de atitudes e pensamentos voltados aos diferentes níveis hierárquicos das necessidades.

### 3. Perceber é estruturar

A realidade não é uma petrificação de modelos ou um congelamento de momentos, está em constante movimento e expansão. O real é contínuo, nele tudo está ligado, tudo tem um caráter relacional, os fenômenos não se desenvolvem isoladamente, mas com outros fenômenos, e, nessa relação, o movimento e o devir possuem a dinâmica da contradição. Segundo Paulo Freire, a realidade é um dado dando-se, mas não é um dado dado, está ligada ao processo e ao gerúndio e não ao ato no seu infinitivo, está sempre em processo no seu desenvolver. A totalidade é aberta e dialética, não é uma realidade informe, inefável e abstrata, mas um movimento presente com contradições imanentes<sup>11</sup>.

Alfredo Kinsey afirma que o mundo vivente representa uma continuidade em todos os seus aspectos, que nessa totalidade aberta do real, inapreensível pelo conhecimento humano, é a mente que inventa as categorias e tenta abrigar os fatos em compartimentos separados, estabelece algum eixo no viver e divide o real em áreas diferenciadas. As grandezas, por

<sup>11</sup> Cf. CURY, 1987, p. 21, 30-31 e 37. Ver, também, no capítulo X, B. UMA PERSPECTIVA DO CONTEXTO DIALÉTICO.

exemplo, definem qualitativamente a composição e os fenômenos que ocorrem no universo e estão agrupadas em sistemas coerentes de medidas para racionalizar o seu uso. A partir de categorias iniciais, constroem-se novos dados ou outras categorias; desse modo, a pormenorização ou detalhamento das grandezas fundamentais ou, ainda, de seus efeitos faz surgirem mais e mais conceitos<sup>12</sup>. O homem conceitua o universo que percebe e organiza tais definições, para que possa sempre obter informações claras, rápidas e objetivas. Elas irão orientá-lo, permitindo-lhe a escolha das atitudes que garantirão a sua sobrevivência da melhor maneira possível. O homem tenta dominar o mundo ao organizá-lo para compreendê-lo.

Disse Ibrahim Heneine que os seres vivos se nutrem de entropia negativa e, da mesma forma, os seres humanos se alimentam de organização. Para o ser consciente, movido pelo senso inato de ordenação formal, há, portanto, uma necessidade inata de ordenar no exercício da própria consciência. A percepção "é o processo pelo qual um indivíduo seleciona, organiza e interpreta uma informação para criar uma significativa idéia do mundo" (COBRA, 1987, p.219). Portanto, a percepção-organização humana produz o modo pelo qual nos parece a realidade universal e não o universo real. Através das limitações biológicas dos sentidos e das limitações culturais da mente, o sujeito sofre restrições na sua percepção e isso, por fim, determinará o seu comportamento ao relacionar-se com o ambiente. "Com as devidas variantes, o processo de apreensão de uma estrutura qualquer guarda certa analogia com o fenômeno de impregnação de qualidade que a experiência atribui à forma" (PEDROSA, 1982, p.93). A vida cotidiana apresenta-se baseada numa realidade interpretada pelos homens. As leis das coisas humanas culturais regem-se sobretudo pelo relativismo sensorial e perceptivo, mesmo que fenômeno e essência tenham substancialidade e fisicalidade<sup>13</sup>.

#### 4. A percepção estruturada

A importância do complexo fisiológico e psicológico na tomada de consciência do mundo exterior, do "eu" e, conseqüentemente, da identidade, só é assumida, se o entendermos não só como canal de input, mas também como decodificador e, ao mesmo tempo, filtro e codificador da realidade. "Todo processamento da informação, seja perceptual ou simbólico, é mediado por um sistema de categorias ou conceitos, [...] um modelo de mundo do sujeito processador. Essa matriz conceitual opera como unidade de seleção, de filtragem e estruturação, seja na emissão ou na recepção e decodificação de mensagens. [...] Nas situações concretas se estabelece uma relação de retro-alimentação entre o campo da consciência assim estruturado e o campo da ação em execução" (GOMEZ, 1984, p.111-112). As coisas são constituídas por nós, no sentido que nós só podemos conhecê-las através de certas formas *a priori* ou categorias que estão inseridas no sujeito humano, como diz Kant.

<sup>12</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.172 e HENEINE, 1984, p.4.

<sup>13</sup> Sobre o crescimento do indivíduo através de um desenvolvimento perceptivo, ver, no capítulo VI, B. 4. c.A crítica, e, no capítulo VII, A. COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO: LINGUAGENS ORGANIZANDO A REALIDADE

Não só a percepção, mas também os sentidos humanos não são sensíveis a todos os estímulos do meio ambiente. A fisiologia impõe limites às sensações, não ouvimos os ultra-sons, nem enxergamos os raios infravermelhos, apesar de ambos alcançarem os nossos olhos e os ouvidos. Da mesma forma, a nossa mente tem seus limites de percepção, e, para ela, algumas sensações podem ser insignificantes ou altamente significativas, dependendo apenas da formação do indivíduo.

A matriz conceitual prévia e estruturadora das mensagens não tem uma pura natureza biológico-determinista, ela é histórica e condicionada pelas formas que o ser social assume, pelos interesses e conflitos dos grupos que o compõem, "depende das experiências anteriores de um indivíduo ou grupo, sendo afetada pelos processos de socialização que recebem os indivíduos e pela vivência histórica dos grupos sociais. São, preferimos dizer, matrizes sócio-cognitivas [...]. Cada grupo social constrói uma espécie de consciência comum que exprime tanto uma imagem do mundo como um posicionamento do grupo frente aos setores de interesse que compõem uma sociedade. Num processo de transmissão de informação a configuração histórica dessa consciência social opera como seletor e organizador de informação" (GOMEZ, 1984, p.111).

Os conteúdos e estruturas dessa consciência socialmente situada são, porém, um corte mais ou menos abrangente da consciência possível, um leque de possibilidades perceptuais do sujeito que delimitam um quadro de expectativas de sua atividade consciente, intencional, de suas necessidades e percepções socialmente orientadas, mas não determinadas. As pessoas são sutis variações do mesmo estrato cultural, compartilham padrões de conduta que são garantidos pelos processos de socialização e por sua pertinência a uma mesma cultura. "Esse substrato, entretanto, não opera somente num sentido unívoco, mas reveste-se de inúmeras formas psicológicas e sociais, combina-se no sujeito, em modos de ação e reação de tipificação sempre problemática, porque inesgotáveis e suscetíveis de transformarem-se" (PINTO, 1992, p.48)<sup>14</sup>.

#### D. COMUNIDADE QUE COMUNICA

O homem é frágil, sujeito ao ambiente, precisa de viver em comunidades e depende de suas idéias para sobreviver. "As sociedades humanas foram criadas a fim de preservarem a espécie, à medida que, vivendo em coletividade, possa o homem melhor atender às suas necessidades" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.127) através da união de esforços que exige comunicação, organização, especialização e intercâmbio de produtos e serviços.

A comunicação não é privilégio do homem; mas, por ser um determinante fundamental da vida humana, ele a utiliza mais do que qualquer outro animal. É ela o mais característico exemplar da criação humana. Tudo que é humano e, por extensão, social, só existe porque existe a comunicação: a sociedade depende da interação entre os sócios, os indivíduos. A comunicação possibilita o trânsito de informações e as negociações, processos sucessivos e contínuos de

---

<sup>14</sup> Ver, também, mais adiante, E. FORMAÇÃO: COMUNICAÇÃO DO CONHEGIMENTO

interação social que conduzem à troca, ao intercâmbio de satisfações das necessidades individuais e coletivas: a satisfação do desejo do outro pela nossa satisfação. A comunicação possibilita, também, a manutenção da sociedade através do tempo além das relações cotidianas, dando formação aos novos "sócios". Assim, mantém-se unido e organizado o grupo humano: a existência da primeira comunidade só ocorreu porque de alguma maneira seus integrantes se comunicaram entre si e fizeram um acordo para acertar a satisfação mútua das necessidades<sup>15</sup>.

Um ítem do acordo que funda uma cultura e uma comunidade é a utilização de um repertório comum. O conjunto de significados comuns atribuídos aos componentes do mundo afeto a uma sociedade e a existência dessa teia de significados é que possibilita as relações sociais, à medida que eles são internalizados pelos seus integrantes<sup>16</sup>. "A palavra, por si só, é desprovida de sentido, o qual é dado pela associação do signo a algo existente na sociedade" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.154).

O início do repertório é a experiência em comum, o confronto com os problemas do grupo. Embora o trabalho de cada um seja vivido individualmente, ou coletivamente no mercado, na família e na vizinhança, existe alguma ou mais de uma interseção entre as atividades e as diferentes experiências são compartilhadas por todos os seus membros. Assim, vivendo de uma mesma maneira - o que implica a existência de uma série de referências comuns -, surge o ponto de partida para se elaborar, em grupo, uma visão do real<sup>17</sup>. "O conteúdo de uma produção social historicamente dada traz dentro de si uma forma que lhe é consentânea" (CURY, 1987, p.18). A experiência comum, o processo vivo de construção de uma sociedade é uma produção semiótica, uma sistematização do real, uma conexão entre signos e objetos que gera o estoque simbólico do repertório comum, do conjunto de informações, representações e interpretações, de necessidades e percepções características, fonte e fruto de uma elaboração do real<sup>18</sup>.

O homem vive num universo próprio, obra sua através da história: a comunidade, que aparece como lugar e a expressão dos valores, é espaço de uma vivência sógnica característica. Assim, o referencial básico das relações humanas com o "concreto será a produção social de uma sociedade historicamente dada" (CURY, 1987, p.18). "O estilo de vida, o gosto são elementos culturais e sociais, e as opções individuais se dão sempre com referência a um conjunto de regras que são compartilhadas [...]. Um certo estilo de vida tem a ver com hábitos, com valores, com padrões" (CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.8) que ditam leis e que geram signos. "As matrizes discursivas são modos de abordagem da realidade, que implicam diversas atribuições de significado. Implicam, também, o uso de determinadas categorias de nomeação e interpretação" (FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.13) das situações, dos objetivos, dos valores e dos atores.

Em sua vida, o indivíduo experiencia solitário, mas é o no grupo que o sentido sobrevive, é o comum que orienta o conceito de realidade do pessoal, é o repertório sógnico que determina a maneira como o comportamento de cada um vai ser avaliado por si mesmo e pelo outro. "Se

---

<sup>15</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.9 e 13. Ver, também, no capítulo VI, **A. A HUMANIDADE ACUADA**.

<sup>16</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.146

<sup>17</sup> Cf. CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.5 e 7

<sup>18</sup> Ver, também, no capítulo V, **C. DO ECONÔMICO PARA O SIMBÓLICO**, e, no capítulo VI, a. Vivendo, aprendendo e fazendo.

alguém sai das regras corre o risco de perder o reconhecimento e tornar inviável sua vida" (CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.9). A participação cotidiana individual no acervo social disponível do conhecimento constantemente afeta, em maior ou menor grau, o repertório e as relações da sociedade, porém, para agir, conceituar e organizar, o homem procura sempre aproximar-se dos conceitos dos seus pares. "Os sujeitos não são livres para produzir seus discursos e nem podem inventar na hora seus sistemas de comunicação. Eles recorrem a matrizes discursivas, como a matriz da própria cultura instituída, reproduzida através de agências sociais" (FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.13)<sup>19</sup>.

De acordo com Paul Ricoeur, a relação social se sustenta num duplo fenômeno de significação da informação: orientação mútua (a idéia de previsibilidade), e um sistema comum de significações (um repertório cultural). Na sociedade, as regras e signos sociais servem de orientação do comportamento de cada indivíduo que, num círculo, é orientado em função do comportamento do outro, o que aumenta a previsibilidade dos eventos e reduz o caos das ações. Essa fuga do imprevisível à procura de segurança e tranqüilidade faz com que haja o ideal de uma entropia social igual a zero.

## E. FORMAÇÃO: comunicação do conhecimento

A "transformação do mundo em uma comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência, [...] [pois o mundo] não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos; deve transcender a duração de vida de homens mortais" (ARENDETT, 1993, p. 64). Para que ocorra a manutenção de uma comunidade, de sua previsibilidade interna, de sua experiência perante a realidade e de suas verdades características, é preciso que os homens que venham a se integrar a essa comunidade e as novas gerações sejam habilitados no repertório sógnico vigente<sup>20</sup>.

O comportamento humano é sobretudo decorrente do aprendizado do repertório sógnico social e da habilidade para lidar com ele. A educação tem, portanto, dois aspectos: informação, contato com o banco de dados coletivo, e formação, parâmetros direcionadores do esforço pessoal de avaliar a informação, vale dizer, uma habilitação estruturadora<sup>21</sup>. Assim, podemos encontrar pessoas mal informadas e outras realmente mal formadas, sem o hábito de lidar intelectualmente com determinadas informações. "Para educar-se, isto é, informar-se (in-formar-se do conhecimento) e se-formar (de-formar o adquirido segundo suas experiências), o ser humano necessita da memória [...] do culturalmente recebido e do existencialmente vivido" (BRASIL, 1990, p.492). Dessa maneira, ele aprende com informação (informa-se) e aprende para a informação (forma uma conduta, adquire uma percepção estruturada).

<sup>19</sup> Sobre a importância da comunicação e do discurso, ver, também, no capítulo VI, A. A HUMANIDADE ACUADA.

<sup>20</sup> Sobre a formação dos indivíduos na sociedade, ver, também, no capítulo V, E. HEGEMONIA, COMUNICAÇÃO E PEDAGOGIA: MANIPULAÇÃO DA INFORMAÇÃO E DOS HOMENS.

<sup>21</sup> Não é simplesmente uma habilidade adquirida. O indivíduo não só se torna hábil; mas passa a ser considerado como habilitado.

A percepção de certos eventos e certos fatos não depende só da sensibilidade natural, mas também tem relação com a vivência de cada um, com o tipo de "treino" que recebe ou não. Afinal, o receptor só entende o que pode ou o que sabe, ou, ainda, o que quer, dependendo de sua condição imediata e de sua formação. A interpretação de uma mensagem atravessa o filtro do repertório de cada indivíduo, uma verdadeira cortina de preconceitos: idéias e conceitos prontos, opiniões já formadas e leitura estrutural pré-estabelecida. "As pessoas crescem aprendendo a estabelecer valores, percepções e preferências, através do processo de socialização que envolve a família, os amigos e outros grupos. [...] Comportamentos passados através das experiências são codificados, categorizados e transferidos sob a forma de atitudes, crenças ou valores que agem sobre a predisposição ao comportamento" (COBRA, 1987, p.204 e 227)<sup>22</sup>.

Assim, entende-se a importância que se dá à escola como instância que permite aos indivíduos o acesso às informações valorizadas socialmente e que, além disso, permite a condução político-ideológica na sociedade com uma eficácia incontestável.

## **1. Troca: o indivíduo perde-se pelo social**

Toda sociedade tende à autoconservação, suas instituições vão "reproduzindo as condições que possibilitam a manutenção de suas relações básicas" (CURY, 1987, p.28): O homem deu forma à civilização, mas agora é ela que lhe dá forma. São as agências da sociedade civil, operando valorizações, que produzem a direção de uma sociedade. A reprodução das relações sociais, através de uma sincronia entre coerção e consenso, implica uma direção não-material, uma direção intelectual e moral<sup>23</sup>. Ocorre um direcionamento sógnico durante a socialização que, ao mesmo tempo, é responsável pela formação do indivíduo, dos diversos grupos e do conceito de identidade.

"Bourdieu considera o processo educativo uma ação coercitiva, definindo a ação pedagógica como um ato de violência, de força. [...] São impostos aos educandos sistemas de pensamento diferenciais que criam nos mesmos hábitos diferenciais, ou seja, predisposição de agir segundo um código de normas e valores" (FREITAG, 1980, p.25), um sistema de signos que os caracteriza como pertencentes a um certo grupo ou classe.

A transmissão da experiência de uma geração a outra se processa no interesse da continuidade de uma dada sociedade. Todas as possíveis diferenças de inteligência, ritmo, temperamento, caráter, senso estético, motivos, estilo, autonomia de conduta, etc. são suavizadas pelo eixo do repertório comunitário, para que se reduza a entropia social. Impõe-se "coercitivamente ao indivíduo que, para o seu próprio bem, sofrerá a ação educativa, integrando-se e solidarizando-se com o sistema social em que vive. [...] Assim como o sistema tem necessidade de socializar seus membros integrantes, também o indivíduo tem necessidades que somente o sistema pode satisfazer. Há, portanto, no processo educativo uma troca de equivalência em que

---

<sup>22</sup> Ver, também, neste capítulo, 4. A percepção estruturada

<sup>23</sup> Cf. CURY, 1987, p.51

tanto o indivíduo quanto a sociedade se beneficiam. A fim de maximizar as gratificações e minimizar as privações, o indivíduo se sujeita a certas exigências impostas pelo sistema" (FREITAG, 1980, p.16 e 17).

Considerando sua adequação como instrumento no trato com a realidade, um dado cultural original pode ser limitador se continuar intocado. "Seria idealismo assumirmos como inquestionável que a cultura que a criança desprivilegiada traz para a escola é por definição boa e deve, portanto, permanecer intocada. Vale a pena lembrar que, na vida, ela vai precisar dominar idéias e habilidades que são monopólio das camadas privilegiadas, inclusive para poder contestar a legitimidade deste monopólio. Manter o homem em seu berço pode ser mais uma forma velada de autoritarismo" (MELLO, 1979, p. 76-77 citado por CURY, 1987, p.90). Porém, em favor da previsibilidade, da manutenção de um sistema, "a própria ideologia dominante elaborou uma série de noções que demolem aqueles núcleos arcaicos do senso comum" (CURY, 1987, p.91).

Como o equilíbrio do sistema de personalidade é requisito para o equilíbrio do próprio sistema social, a formação social "concede ao indivíduo certas gratificações para amenizar as tendências disruptivas do indivíduo e garantir assim o equilíbrio e a harmonia do todo." (FREITAG, 1980, p.17). Além de ter satisfeitas suas necessidades básicas e outras criadas pela própria socialização, recebe identidade e forma: o subjetivo é sujeito ao objetivo<sup>24</sup>, mas dele recebe organização, redução de sua entropia natural, fisiológica e mental. "Os conteúdos da educação são independentes das vontades individuais; são as normas e os valores desenvolvidos por uma certa sociedade [...], em determinado momento histórico, que adquirem certa generalidade e com isso uma natureza própria, tornando-se assim coisas exteriores aos indivíduos, [...] mas há uma complementaridade dos mecanismos em atuação a fim de satisfazer os requisitos do sistema social e do sistema de personalidade" (FREITAG, 1980, p.16 e 17)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. CURY, 1987, p.114

<sup>25</sup> Sobre a necessidade de socialização através do discurso dentro do contexto grupal, ver, também, no capítulo VI, A. A HUMANIDADE ACUADA. Sobre a formação do indivíduo através do contato social, ver, no capítulo VI, em A.4.b.Perda de identidade: descaracterização cultural e em A. 6. Sem crítica

## V. SOCIEDADE CAPITALISTA DA INFORMAÇÃO

Depois de abordarmos alguns fundamentos da realidade dos signos sociais, passamos às atuais condições de produção sócio-cultural. As necessidades, a percepção, a informação, a comunicação, resumindo, a produção de sentido "é resultante de uma prática social particular que se processa em um contexto histórico determinado" (ANDRADE, 1993, p.33), e é na sociedade capitalista da informação que ocorre a definitiva explosão dos meios audiovisuais.

O fenômeno da comunicação adquiriu uma velocidade inimaginável neste século. A informação se transformou no "quarto poder da sociedade. Qualquer que seja o ângulo escolhido para análise, o fato inegável é que a organização da sociedade está, cada dia mais, ancorada na informação" (ANDRADE, [s.n.t], p.1). Portanto, tudo que é audiovisual deve ser pensado nesse contexto.

### A. A VASTIDÃO

"O famoso desenvolvimento das forças produtivas da humanidade para a criação de uma sociedade abundante em coisas boas realmente não obedece a outra lei nem é sujeita a outra necessidade senão o mandamento original" (ARENDT, 1993, p.118): "Frutificai e multiplicai-vos; enchei a Terra, e sujeitai-a" (Gên.1: 28). A sociedade humana, aumentando suas dimensões, desenvolvendo-se tecnologicamente, está adquirindo uma complexidade crescente e fazendo surgir uma variedade enorme de relações, uma pluralização com aspectos e intensidades diferentes. O homem moderno vive em um mundo artificial, "mundo do homem", que já não é aquele hostil, de natureza ameaçadora que obrigava os homens a se reunirem em grupos e criar soluções. Ao contrário, o problema atual da sociedade humana é sua vastidão. "Os bens de consumo duplicam a cada 15 anos. Entre o nascimento e a morte de um indivíduo que chega à velhice, a sociedade vai encontrar uma infinidade de artigos novos, que não existiam na época da infância do cidadão" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.112).

É difícil encontrar no passado, em qualquer século, algo que se compare com este século 20, um dos mais densos períodos da história da humanidade, que, no seu ocaso, ainda nos atropela

com tantas surpresas. A humanidade assiste à ascensão, ou melhor, à sacralização das ideologias para, em seguida, também testemunhar a derrubada dos ídolos<sup>1</sup>. A dinâmica da sociedade contemporânea é estar passando por alguma transformação, alguma, uma qualquer. Apesar das estratégias de manutenção, a nossa comunidade não se constitui num sistema estável; paradoxalmente, é a informação, "um dos mais poderosos agentes de transformação dos homens e das estruturas sociais" (ARAÚJO, 1991, p.37), a principal razão da instabilidade social, a maneira como é ou como não é veiculada dentro dos processos de comunicação, diluída em desinformação<sup>2</sup>.

## B. A TECNOLOGIA INFORMACIONAL

Acelera-se a modernidade. O ser humano, que não pode viver continuamente dentro de um contexto que não compreende, assiste a contínuas mudanças no mundo ao seu redor e é tomado de uma necessidade de adaptação ininterrupta. O enorme acervo de informações da humanidade, aprendido em casa e na escola, não se apresenta como centro suficientemente firme para todas as cotidianas angústias humanas. Buscando explicações, o homem passa a enfrentar sua insuficiência para alcançar, por si mesmo, uma resposta satisfatória. Progressivamente, foi colocado numa difícil posição, para descobrir sozinho, quais as mensagens que merecem crédito e como deverá comportar-se perante tudo.

Mas, as vastas questões da contemporaneidade precisam ser respondidas, o vazio que surge tem de ser ocupado, preenchido. Essa carência condiciona o aparecimento de novos grupos e indivíduos, responsáveis pela institucionalização do conhecimento e divulgação das informações sobre a sociedade. Já fazem parte da história da civilização aqueles grupos responsáveis pela formação do indivíduo (artistas, professores e a própria família) e aqueles que cuidavam da comunicação (escribas, mensageiros, arautos e, novamente, os artistas), mas, para trabalhar com a multiplicidade de mensagens e informações da comunidade do século XX, surge certo tipo de agente, os "trabalhadores intelectuais", os comunicadores sociais e certo tipo de veículos, os *mass media*, os meios de comunicação em massa. São os instrumentos que, melhor informados, esclarecem e interpretam o que aconteceu, pois adquiriram a aura exclusiva da informação certa, mesmo se o que conseguem saber estiver à vista de todos.

Originada a partir da difusão maciça das emissões radiofônicas, na segunda década deste século, a comunicação em massa vem, juntamente com a criação das novas tecnologias, para manter o indivíduo informado. Inicialmente, as novas mídias eram restritas a grupos mais ricos, depois, foram popularizadas com a queda dos custos. Hoje, poucos não possuem um rádio, e os receptores de TV em cores são facilmente encontrados nas favelas. "As artes plásticas e a música eram privativas de grupos minoritários, [...] mas, atualmente, qualquer pessoa pode analisar

<sup>1</sup> Cf. RESENDE, 1992

<sup>2</sup> Ver, também, no capítulo VI, A. I. *Polição Informacional*

obras em sua casa, utilizando livros com ilustrações coloridas ou coleções de slides" (McCARTHY & TARGINO, 1984, P. 306) de altíssima fidelidade. "Os grandes compositores, como Mozart, Beethoven e outros, tiveram raras oportunidades de ouvir suas próprias sinfonias, as quais foram tocadas, no máximo, meia dúzia de vezes na sua presença" (McCARTHY & TARGINO, 1984, P. 307); hoje podemos comprar os discos de vinil, os CDs e escutá-las à vontade, executadas por diferentes orquestras. Podemos até assistir à análise crítica de obras-primas das artes plásticas ou da música, por um especialista, através de um vídeo ou CD-ROM.

A comunicação audiovisual mudou o conceito de mundo na cabeça das pessoas. Através das tecnologias o homem pode ter rápido acesso a informações complexas de qualquer parte do mundo. A aldeia global assistiu ao vivo à Guerra do Golfo e se preocupou com seus efeitos a partir do momento em que ela começou. O rádio, os jornais, as revistas especializadas, a multimídia jornalística criaram e mantiveram comunidades e grupos de interesse mesmo através de fronteiras.

Os processos de comunicação se alastram, diversos meios assumem a sua parte na transmissão de mensagens a milhares de receptores: o receptor geral, a massa, o grande público, onde não há discriminação de papéis, nem de *status*, e onde não se distinguem níveis nem camadas da população. A massificação das experiências, um produto altamente importante da sociedade audiovisual, é um fenômeno que promove a indiferenciação entrópica do conjunto social<sup>3</sup>. No entanto, os *mass media* vieram para ficar, e, com eles, um dos aspectos definitivos da sociedade contemporânea: uma grande quantidade de diferentes efeitos em massa.

E o processo de sofisticação continua, ferramentas e técnicas, causas e conseqüências: é o advento do "fenômeno comunicativo"<sup>4</sup>. Novos recursos estão surgindo no meio televisionado: televisão em miniatura, de alta definição, estéreo e a cabo. É certo que ela deixará de ser um recurso limitado para se tornar um centro de lazer e informação da família. Já existem vários produtos, TVs, vídeo cassetes, aparelhos de som e computadores que podem ser convertidos para se transformarem num sistema integrado multimídia, numa solução válida para casa e para o escritório. Estão chegando no mercado microchips que, integrando a tecnologia do computador e da televisão, permitirão a construção de banco de dados multimídia, isto é, textos, gráficos e mesmo elementos animados colocados dentro de um computador pessoal. Será possível decodificar e ler o sinal da televisão, selecionar os temas de interesse através de um microcomputador e redirecioná-los, sejam texto ou imagem, para um canal particular na televisão. Durante a noite pode ser construído um jornal, redirecionando-se um texto decodificado para o PC portátil de um leitor que, pela manhã, selecionaria os textos que gostaria de ler. As notícias se transformariam num arquivo *on line*, mais atualizadas e restauradas do que trocadas ou recriadas. As florestas não seriam devastadas para produzir notícias atrasadas pelo menos algumas horas<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.306

<sup>4</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.9

<sup>5</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.310 e KRUGER, 1992, p.42-44

"Sistemas de teletextos ou video-textos associados à televisão, com base de dados computadorizados como meio de pesquisa, ao alcance de qualquer usuário, modificarão profundamente os hábitos informacionais" (McCARTHY & TARGINO, 1984, P. 310). Primeiro, veio a impressão à distância através de sofisticadas técnicas de laser e video-texto. Agora, mais uma vez, os jornalista terão que adaptar o seu estilo à velocidade, às diferentes utilizações dos satélites, às novas linguagens, à possibilidade de inserir informações audiovisuais junto ao seu texto ou no lugar dele. Por um lado, "seu trabalho vai transformá-lo num gerente de banco de dados" (KRUGER, 1992, p.45) e por outro, vai exigir um conhecimento e uma criatividade muito grandes no trato com a linguagem audiovisual. O conceito de multimídia que surgiu da indústria da informática, unindo o computador à comunicação visual e à comunicação sonora, tem afetado imensamente a indústria do papel, a forma de se produzir informação, notícias e educação.

Uma estação multimídia com capacidade de gerar e administrar imagens e sons, composta de um computador 386, um CD-ROM, uma placa midi e um teclado custa hoje menos de 2000 dólares. E a tendência é o barateamento dos custos. O computador pessoal, banco e gerenciador de dados com infinitas possibilidades, a cada dia mais cotidiano, familiar e pessoal, já começa a moldar comportamentos, já dita muitas regras audiovisuais. O diálogo do usuário com a máquina tende a se realizar através de imagens no *scanner* e na tela, através de sons nos microfones e nos fones. "O computador, novo deus que cria o Universo, organizando a matéria pré-existente. Criatura intermediária entre a natureza divina e humana. O que 'pensa' e 'fala' de acordo com um sistema de signos programados, pré-estabelecidos pelo humano" (CASANOVA, 1990, p.137), poderá coordenar novas formas de dominação, a hegemonia de uma nova linguagem: "A sociedade do futuro será largamente audiovisual" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.316). Em conseqüência e simultaneamente, deverão ser assim os processos, as fontes e os centros de informação do futuro.

## 1. Os estudos da mídia

Os aspectos teóricos dos problemas da comunicação se multiplicaram a tal ponto que, para seu estudo e solução, requerem, em geral, a participação de várias áreas do conhecimento: a Ligüística que reflete sobre o signo e o sentido, a Teoria da Informação, a Filosofia e seus estudos sobre ideologias e o discurso competente, a Epistemologia e seu trabalho sobre o rigor dos postulados científicos, a Antropologia, versando sobre cultura e linguagem, a Psicologia voltada para os símbolos, e a Sociologia, através das teorias sobre os meios de comunicação de massa, sua inserção nas sociedades hodiernas e os aspectos sociais, apontando as modificações dos hábitos, instigando tendências e incentivando ou reprovando comportamentos das pessoas, no exercício de uma influência em escala massiva. E vão surgindo os estudos, a pesquisa de audiência como índice qualitativo e diversas correntes e tendências a propósito dos efeitos e dos conteúdos: funcionalistas, marxistas, estruturalista-semióticas e os ditos sócio-econômicos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.9-11

E a Ciência da Informação, como se situa ela "em relação às outras ciências da comunicação?" (BOUCHE, 1988, p.99). A Ciência da Informação requereu, primeiramente, uma organização sistemática do processo informacional, quis solucionar problemas tecnológicos. Assim é que algumas definições têm inspiração comportamentalista e funcionalista, analisam a informação num plano técnico, enquanto elemento regulador de sistemas, e seus referentes são a eficácia, a regulação, a homeostase, a pragmática funcionalista<sup>7</sup>.

"Agora está se expandindo em outros campos do trabalho social [...] onde o livre fluxo de informação e a organização do processo informacional torna-se uma necessidade social" (GOMEZ, 1984, p.112), volta-se para uma visão dinâmica da informação que se move, viva, num contexto social. Segundo MARTELETO (1987, p.169), Wersig enumera três vertentes nos estudos sobre a informação:

- 1- Aquela que se utiliza do modelo de um comunicador e que deu origem a pesquisas sobre as estruturas cognitivas;
- 2 - Aquela que se utiliza do modelo da interação/comunicação, e que se limita a estudar o impacto dos atributos individuais nessas interações comunicativas;
- 3 - Aquela que pretende chegar a uma teoria do meio ambiente social - influências, barreiras que estão envolvidos nos processos de comunicação entre indivíduos, num estágio específico do desenvolvimento social).

Os estudos já buscam "explicitar as dimensões psicológicas, psicossociais e sociológicas da informação" (MARTELETO, 1987, p.170). A distinção radical informação-comunicação ainda é feita pelos mesmos profissionais da informação que renegam certos conhecimentos e perdem poder de atuação em razão de posições conservadoras<sup>8</sup>. Wersig "considera que uma área que vem sendo negligenciada, é a de como as mensagens são transmitidas entre os indivíduos ou grupos que comunicam entre si [...]. Ou seja uma abordagem onde os canais, [...] as mídias [...] sejam considerados como um aglomerado de trilhas alternativas, através das quais as mensagens encontram seus respectivos caminhos, e onde os modernos meios ou serviços constituem alternativas novas que competem com as já existentes, podendo substituí-las ou então acrescentar algo de novo ao quadro da comunicação" (MARTELETO, 1987, p.169).

Assim, no conjunto dos elementos geração, transmissão, armazenamento e demanda, podemos vislumbrar o processo da informação tratado com mais amplitude, o que apresenta uma preocupação com o canal e sua capacidade de veicular uma mensagem mais profunda do que os cálculos quantitativos de Shannon e Weaver<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Cf. GOMEZ, 1984, p.112 e MARTELETO, 1987, p.169

<sup>8</sup> Sobre as interfaces entre informação e comunicação, ver, também, no capítulo VII, **A. COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO**.

<sup>9</sup> Voltaremos a pensar os estudos da Ciência da Informação no capítulo VIII. **A FORMA DA INFORMAÇÃO**. Deixamos aqui o que se refere aos estudos das mídias e no capítulo citado tratamos mais diretamente com as preocupações com os códigos e as linguagens.

## C. DO ECONÔMICO PARA O SIMBÓLICO

O repertório social é historicamente determinado por um modo de produção dominante, pela vivência do grupo na busca cotidiana de satisfazer suas necessidades. Enfim, a produção social condiciona o estoque simbólico, a sobrevivência material leva à construção da cultura. Os signos saem das condições materiais de vida para as manifestações culturais, os valores morais e as práticas políticas<sup>10</sup>. "A experiência do trabalho [...] condiciona fortemente o conjunto das condições de vida na medida em que determina os rendimentos, mais ainda porque constitui em geral a principal inserção do indivíduo na rede social, sendo por isso o principal lugar de definição" (FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.10) e encontro com a realidade e com a identidade.

Portanto, a produção e, conseqüentemente, a economia é eixo no contexto social. "As relações econômicas são relações sociais porque não são relações entre coisas, mas entre homens que se relacionam socialmente entre si através de grupos fundamentais (MARX, 1968, p.81-82 conforme CURY, 1987, p.46). As relações sociais são relações políticas porque estas se dão dentro de um contexto de dominação e de direção; são relações ideológicas porque, ao dizer o mundo, ao rerepresentá-lo e conceituá-lo, estruturando percepções, os discursos o fazem de acordo com os interesses de classe. As relações político-ideológicas do social são entendidas de modo global, quando, partindo das condições econômicas, referem-se às representações e conceituações, aos signos instituídos pela sociedade. Dado o caráter determinante do econômico, a ligação com o processo de produção é indispensável para a compreensão do fenômeno comunicacional<sup>11</sup>.

Como modo de produção, o capitalismo não se confinou a regiões delimitadas. Ele se universalizou, redefinindo as relações, avançando em todos os espaços sociais, transformando-os em espaços políticos da relações de dominação, impondo-lhes o caráter de uma política cuja finalidade é bem mais a reprodução das relações de produção do que o lucro imediato ou o crescimento da produção. A organização do sistema produtivo capitalista vai além da reprodução dos meios de produção<sup>12</sup>. "Ela é uma empreitada hegemônica que se relaciona com a organização da concepção de mundo dominante, inscrita no próprio modo de produção e no lugar ocupado por seus agentes. Nesse sentido a empresa vai além de si própria. Ela é o nascedouro da racionalidade econômica que, pela divisão social do trabalho, tende a estender-se a toda a sociedade" (CURY, 1987, p.102).

Existem várias formas de mediação entre as relações de produção e as relações sociais. O símbolo supremo de poder político e social é a detenção do capital, mas, além do dinheiro, formas fetichizadas, relações jurídicas constituídas, instituições educativas e informacionais

---

<sup>10</sup> Cf. CURY, 1987, p.13 e BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.4. Ver também isso no Capítulo IV, D. A COMUNIDADE QUE COMUNICA

<sup>11</sup> Cf. CURY, 1987, p.34, 46 e 123

<sup>12</sup> Cf. CURY, 1987, p.17 e 55

mercantilizam as relações e o pensamento dentro da sociedade. No momento em que as leis de mercado penetram na esfera reservada às relações pessoais, o raciocínio tende a se converter em consumo e o contexto da comunicação pública se dissolve nos atos estereotipados da recepção isolada, da troca de mensagens padronizadas e superficiais<sup>13</sup>. Dessa maneira, mesmo superando determinadas relações de produção, não serão superados com elas os traços da concepção de mundo capitalista.

A produção social, científica, tecnológica e, em menor grau, artística, passou a ter substituído seu valor de bem cultural da humanidade por um valor de troca econômica. Transformou-se em um bem restrito, que, sem perder totalmente o seu característico valor de uso, assume fortemente a característica de valor de troca, dominado pelas leis da oferta e da procura<sup>14</sup>. A necessidade de se atualizar constantemente, a ansiedade-por-mais-informação que atinge muitos homens, talvez seja igual à demanda de outros produtos, incentivada pelas áreas produtoras.

## D. INFORMAÇÃO E CAPITAL

Como foi dito anteriormente, a informação no modo de produção capitalista tem um estatuto particular, "o saber passa a ser intenção e produção. Enquanto intenção, veicula idéias que interessam a uma determinada direção [...]. Enquanto produção [...] se transforma numa força produtiva e se funcionaliza a serviço do capital" (CURY, 1987, p.71). O objetivo do controle da comunicação, da manipulação dos discursos, da homogeneização dos discursos e das linguagens "é ocultar a divisão de classes, para que o projeto da classe dominante seja tomado como o projeto da sociedade em geral, [...] pretende contrariar [...] e falsear o movimento do real" (CURY, 1987, p.16), quer manter uma estrutura e um domínio sobre essa estrutura para poder modificá-la segundo as conveniências. O capital usa da manipulação dos instrumentos de produção simbólica para a reprodução de um sistema através da manutenção de uma ideologia.

### 1. Informação e produção: saber e poder

"A informação é um fator fundamental para a própria reprodução do capital" (ARAÚJO, 1991, p.38). O saber que nasce na divisão social do trabalho e que se consolida na moderna sociedade da linha de montagem "não é neutro, pois ele se intenciona para uma organização do trabalho, uma técnica de produção e uma forma de dominação" (CURY, 1987, p.60). O acervo social hegemônico "responde a interesses cujas raízes residem na necessidade de manter uma estruturação econômico-social que o torne uma força produtiva sem pôr em risco a

<sup>13</sup> Cf. CURY, 1987, p.64 e MARTELETO, 1987, p.175

<sup>14</sup> Cf. ARAÚJO, 1991, p.38

organização social do trabalho" (CURY, 1987, p.60). Atuando diretamente sobre a informação, o capital gerou a indústria do conhecimento: lazer, informação e educação. O avanço sobre o saber resulta das perspectivas abertas pela dinâmica cultural dos meios de comunicação de massa que representam, ao mesmo tempo, "além da busca de novas fontes de lucro, novos meios para exercer sua hegemonia" (CURY, 1987, p.107).

Hoje, "a globalização e a flexibilização da economia pressupõe um fluxo regular e volumoso de informações" (ANDRADE, [s.n.t], p.1). A informação, de grande ferramenta de desenvolvimento, fator de produção ao lado do capital e do trabalho, transformou-se no principal agente produtor. Enquanto técnica de produção, desenvolve o acervo tecnológico, científico e cultural, gerando novos produtos e novas técnicas de produção e permite a tomada de decisões político-econômicas na disputa de mercado, bem como o conhecimento das conseqüências das mesmas.

Mantendo a organização do trabalho, conservando a produção, a comunicação do conhecimento atende ao interesse de empresas, instituições e países, alimentando a máquina com mão-de-obra. O investimento em educação (e, muitas vezes, também em comunicação) quer obter crescimento econômico. "A política e a teoria educacional que focalizam a educação desta perspectiva omitem que essa utilização da educação como reprodutora da força de trabalho não gera crescimento econômico em geral nem se reverte em taxa de retorno individual, mas provoca uma dinamização das relações de trabalho, que garante maior taxa de mais-valia apropriada por uma minoria" (FREITAG, 1980, p.129).

A informação existe; manipulada e limitada, mas existe. É oferecida e direcionada pelos interesses do emissor hegemônico, é valorizada a partir de uma definição das elites, que, segundo Júlio César Barbosa, indiferentes à organicidade do grupo, modificam e decretam, estruturando uma consciência comum sobre valores, alterando o conjunto dos símbolos que dá significado e direciona a atividade do homem. A partir da incorporação dos aparatos de informação pela classe dominante, produz-se a projeção e ampliação do seu saber sobre a trama privada da sociedade e dá-se a sua expansão sobre o conjunto da vida social. Vivemos em um mundo dominado, onde as informações podem ser sistematicamente escamoteadas ou distorcidas pelos controladores dos sistemas de comunicação, de acordo com os seus interesses. As comunicações omitem, nas notícias e na publicidade, que não garantem o crescimento do indivíduo e a valorização de uma identidade humana, mas a manutenção de um sistema sógnico, o capitalista.

As relações entre poder e saber são evidentes. "As relações de dominação só contribuem efetivamente para a reprodução das relações sociais e sua consolidação caso se tornem elementos mediadores entre a estrutura econômica capitalista e a conquista de um espaço: o da consciência e do saber" (CURY, 1987, p.58). A classe hegemônica, assegurando o esquema de domínio do saber, controlando "não apenas os meios de difusão, como também os próprios espaços de produção do saber instituído" (ANDRADE, 1993, p.32), pode criar um consenso ao redor do seu projeto de sociedade, "concretizar sua concepção de mundo na forma do senso comum, ou seja, fazer com que a classe subalterna interiorize os valores e as normas" (FREITAG, 1980, p.41), pode manter e reproduzir o seu sistema.

## 2. Reprodução

Para a manutenção de sua existência, o homem precisa de trabalhar, de produzir e será melhor ainda se puder manter um modo de produção, um sistema e suas condições mais eficientes de funcionamento. "A reprodução dos meios de produção consiste na reprodução dos instrumentos de trabalho e das forças produtivas, através da qual se reproduzem a organização e a divisão do trabalho" (CURY, 1987, p.40-42). Mas acabam sendo conservados os lugares sociais ocupados pelas classes sociais e, dentro deles, se reproduzem seus agentes ocupantes<sup>15</sup>.

Assim, o capitalismo também busca a reprodução de suas relações de produção a fim de garantir a sua continuidade e, ainda mais, a acumulação. Esse fato implica na tentativa de reproduzir o movimento do capital no social como um todo. As relações capitalistas são reproduzidas não apenas na empresa, mas também no mercado, no dia-a-dia, na família, na arte, na ciência, na igreja, no exército e na educação, por toda parte, nas coisas, nas normas, na mídia, nos signos e nas representações<sup>16</sup>.

A plena realização do modo de produção capitalista é a reprodução ideológica perfeita. Não basta que sejam reproduzidas as relações factuais que os homens estabelecem entre si. Também precisam ser reproduzidas as representações simbólicas, deve ser assegurado, também pelos códigos, a dominação da classe dominante<sup>17</sup>. Existe a reprodução da força de trabalho, da qualificação, da submissão à ideologia dominante para os operários, e uma reprodução da força manipuladora, "da capacidade de bem manejar a ideologia dominante para os agentes da exploração e da repressão" (FREITAG, 1980, p.33).

A produção capitalista insere-se "no contexto de relações sociais que são fruto e trazem em si os conflitos de duas classes sociais fundamentalmente antagônicas, onde uma delas consegue a dominação e tenta a hegemonia sobre o conjunto da sociedade pelo consenso. Nessa medida a classe dominante para se manter como tal e estabelecer a direção da sociedade necessita permanentemente reproduzir as condições que possibilitam a mesma dominação" (CURY, b, p.121). As instituições de socialização não criam a divisão de classes, mas contribuem para essa divisão e para sua reprodução ampliada. Como mecanismo usado pelas classes dominantes a fim de manterem o estado das coisas, o sistema educacional possui duas funções estratégicas: reprodução da cultura e reprodução da estrutura de classes, mantendo o contexto e a estrutura de produção<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. CURY, [s.d.], p.122

<sup>16</sup> Cf. CURY, 1987, p.39

<sup>17</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.24 e 33

<sup>18</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.24 e 33-34; CURY, 1987, p.13

## a.A mão-de-obra

O investimento na formação dos indivíduos conserva a oferta de mão-de-obra para o sistema. O fazer dentro do capitalismo exige um certo saber, a produção exige homens de iniciativa, responsáveis, competentes na sua especialidade. Fundamentados numa crença na norma objetiva, os programas de ensino são baseados em critérios que fundam a competência socialmente válida, que determinam certas formações e informações para dar credibilidade a um profissional<sup>19</sup>. "As novas tarefas exigidas pelo processo industrial obrigam o desenvolvimento de qualidades de raciocínio e de sistematização. O operário, a nível profissional, deve saber codificar e decodificar mensagens recebidas, que exigem o uso de estímulos numerosos e complexos" (CURY, 1987, p.61).

O sistema capitalista exige também que sejam formados "trabalhadores que se saibam vulneráveis; espera-se, devido sua formação restrita, que não venham a revelar-se demasiado exigentes em matéria de salários [e de condições de vida], proporcionar-lhes o mínimo possível de instrumentos intelectuais que os ajudariam a questionar o sistema" (SNYDERS, 1977, p.100 conforme CURY, 1987, p.76). A sua formação só lhes oferece o suficiente para a continuidade do sistema, mantendo a qualidade da mão-de-obra e evitando o esgotamento do trabalhador explorado. Para que a mão-de-obra possa resistir às exigências diferenciadas do trabalho no contexto de um vazio intelectual, a organização, para não sufocar, para reduzir os atritos, contempla os desejos (algumas vezes, os mesmos que criou), mas não as necessidades do homem. Para sua própria manutenção, o capital se vê forçado a abrir mão, parcialmente, de alguns instrumentos como a escola, a biblioteca e os canais estatais<sup>20</sup>.

O investimento em educação e comunicação quer, também, o domínio fora da fábrica, tornando eficiente a produção e conservando o mercado de consumo. Com a incorporação dos meios de comunicação e das novas tecnologias de informação ao aparato governamental e econômico, houve um aumento expressivo do potencial da classe dominante para produzir e conservar o seu sistema, e "a interiorização de sua ideologia, de modo eficaz, foi um dos recursos usados a fim de manter as mesmas relações" (CURY, 1987, p.97). "O capitalismo de hoje não recusa o direito de educação à classe subalterna. O que ele recusa é mudar [...] sua função de instrumento de hegemonia" (CURY, 1987, p.60).

## b.Ideologia

Ideologia, segundo Gramsci, é a concepção de mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida, individuais e coletivas, um conjunto de idéias, representações e valores, que preenchem uma função de coesão social - cimento, diria Gramsci - em benefício da classe dominante. É um repertório semântico, mas

---

<sup>19</sup> Cf. CURY, 1987, p.61; PINTO, 1992, p.51-52

<sup>20</sup> Cf. CURY, 1987, p.73

também uma grade epistemológica, "mais que um conjunto de idéias já estruturadas, é um filtro que condiciona a capacidade de estabelecer conexões, de utilizar categorias lógicas, de realizar determinadas operações de abstração e de generalização. A ideologia impõe à consciência uma normatividade óptica: o que pode ou não ser visto depende de uma sintaxe, de um conjunto de regras" (FREITAG, 1980, p.9). A ideologia é uma percepção de mundo estruturadora que predomina em um determinado momento social e é sempre concepção de uma classe dominante.

A ideologia dominante contém, simultaneamente, mistificações e facetas de realidade nos setores científico, técnico, e, igualmente, na produção artística, filosófica e literária. É um saber estruturado que, potencialmente, possibilitaria um desvendamento da situação pela organização que impõe<sup>21</sup>, porém deixa de explicar o real, tentando mostrar como uno o que é contraditório, sem pôr em dúvida os objetivos essenciais da ordem social. É a interpretação hegemônica do real, é a forma que a classe dominante deu ao conhecimento, na tentativa de assumir-se como expressão dos interesses universais e alcançar um consenso<sup>22</sup>.

Para exercer a hegemonia, a classe dominante precisa de uma produção sógnica voltada para a construção do ideológico, precisa de formar um conjunto orgânico em torno de princípios, necessidades e diretrizes. Porém o êxito da legitimação de uma ideologia depende não só do poder coercitivo exercido, mas também de um grau de consenso obtido. Já que a coerção exige grandes investimentos em repressão e polícia, tem maior possibilidade de atritos e desgaste do que um consentimento estabelecidos: quanto mais desfavoráveis às classes dirigentes forem os fatos, tanto mais desenvolvido será o seu aparato ideológico para conservar sua hegemonia. Por exemplo, "o Estado não pode impor rigidamente a escolha das profissões, limitar as leituras dos estudantes, privá-los ostensivamente do direito à reflexão" (FREITAG, 1980, p.42); por isso, sutilmente, utiliza-se de outros artifícios<sup>23</sup>.

"Quanto mais forte o consentimento, menos necessária a coerção, e quanto mais débil o consentimento, mais forte a coerção" (CURY, 1987, p.57). Por isso, a pedagogia ideológica de uma hegemonia em curso busca a obtenção de um consenso que legitime a concepção de mundo da classe dominante pela explicação e redefinição de idéias, valores e crenças consentâneos com essa concepção, de tal forma que ganhem uma validade cognoscitiva e justificadora da ordem vigente. O atual sistema dominante tenta colocar a coesão acima da contradição; pela persuasão e não pela força, assegura e tenta validar a dominação. "A política educacional estatal procurará alcançar a hegemonia, sempre na defesa dos interesses da classe dominante. Por isso seu domínio não pode se dar pela violência [...], mas precisa criar as condições para que os indivíduos das classes subalternas façam sua opções de modo aparentemente livre" (FREITAG, 1980, p.42), numa espécie de liberdade conduzida.

A mediação feita pelos aparelhos formadores, levando os homens de sua individualidade até a coletividade, o desenvolvimento e aperfeiçoamento das forças individuais que ajudam o homem a se realizar a si mesmo, é um momento em que se busca e se pretende uma direção ideológica da sociedade. A concepção de mundo que é veiculada reflete uma ordem de coisas cuja

---

<sup>21</sup> Ver ainda, sobre as possibilidades ideais da comunicação, p.43

<sup>22</sup> Cf. CURY, 1987, p.92 e 130.

<sup>23</sup> Cf. CURY, 1987, p.51, 54 e 57

manutenção é de interesse das classes dominantes, os valores ideológicos versam e atuam sobre tudo, sobre a casa e o corpo, redefinindo o estado segundo o capitalismo, valorizando o racional e a forjando uma unidade<sup>24</sup>.

As idéias pedagógicas dominantes têm sua matriz no liberalismo em que "a auto-afirmação individual inclui a participação na auto-afirmação universal. Entretanto a auto-afirmação universal se faz presente no indivíduo mediante o florescer da razão. Ser é ser racional" (CURY, 1987, p.93). Assim a função civilizadora da informação adquire a dimensão de "lugar aberto a uma racionalidade de caráter desantropomorfizador" (CURY, 1987, p.91). "Os interesses e aspirações brotados na sociedade passaram a ser sufocados em nome de uma racionalidade" (FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.13) que serve ao funcionamento da fábrica e da máquina, de um pensar e sentir dentro de parâmetros estabelecidos, de uma nova conformidade em favor de uma determinada eficiência.

A ideologia do capital fabricou uma falsa unidade impessoal e a-histórica. Através dela, tenta superar e abafar todas as outras concepções de mundo e transformar-se em identidade total, em repertório único, "pretende se identificar com a sociedade no seu todo e por isso busca uma representação homogênea da sociedade" (CURY, 1987, p.16). Além disso, pretende dissimular a própria contradição no seio das relações de produção e das forças produtivas, tenta representar como uno o que é contraditório, tenta garantir, mediante um discurso homogêneo, a divisão social e suas conseqüências<sup>25</sup>. Traz subjacente "o modelo da ordem, da harmonia, da ausência de conflitos e contradições de uma sociedade sem classes em que as diferenças horizontais e verticais entre os indivíduos são justificadas" (FREITAG, 1980, p.22).

"A reprodução de formas ideológicas passadas no conjunto de relações [...] torna-se um instrumento de sustentação de antigas contradições" (CURY, 1987, p.103). A pregação ideológica afirma que "as perturbações do sistema nunca se originam de conflitos internos, mas são sempre produto de intervenções externas" (FREITAG, 1980, p.31). A harmonia e o equilíbrio do sistema social, segundo a catequese do capital, dependem da livre e igual competição dos indivíduos atomizados, portadores de papéis definidos, por posições sociais (poder e prestígio) que têm diferentes valores na hierarquia social. "Ocupa a posição quem para ela estiver mais habilitado" (FREITAG, 1980, p.31). E a "igualdade de chances" estaria garantida a cada um, tanto no modelo social, como no modelo econômico (o dinheiro de todos é igual), quanto no modelo formador e informador que se autoproclama como transmissor de conhecimentos apolíticos, acima e por cima das classes, a serviço de todos e voltado para "o atendimento do potencial de cada um como indivíduo" (CURY, 1987, p.62).

"Ignorar a contradição é querer retirar do real o movimento [...], é recurso próprio das ideologias dominantes, que não podendo retirá-la das relações sociais, econômicas e políticas, representam-na como imaginariamente superada. [...] O sistema capitalista e suas relações sociais tornam-se um absoluto" (CURY, 1987, p.34), naturalizam "o histórico pela conversão em permanente do que não é senão passageiro" (CURY, 1987, p.43).

---

<sup>24</sup> Cf. CURY, 1987, p.11 e 55; CURY, [s.d.], p.122; ANDRADE, 1993, p.33 e CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.14

<sup>25</sup> Cf. CURY, 1987, p.13, 47 e 69

### c. O senso comum

Do antagonismo entre as diversas verdades dentro de um agrupamento humano, uma delas, e a classe que a instituiu, emerge como dominante e tenta a direção sobre o conjunto da sociedade através do consenso. Assim, essa classe dominante, para se manter como tal, necessita permanentemente de reproduzir as condições que viabilizam as suas formas de dominação. Uma dessas condições é a obtenção de um consenso que legitime a concepção de mundo da classe dominante, que transforme a sua verdade em verdade social única, explique e (re)defina idéias, valores e crenças consentâneas a essa concepção, "de tal forma que ganhem validade cognoscitiva e justificadora da ordem vigente, sem o que as contradições do próprio sistema viriam à luz do dia. Então o consenso se torna importante, pois através dele se assegura e se tenta validar a dominação" (CURY, 1987, p.14). O consentimento poderia ser arrancado por todos os meios, pela violência e pela persuasão. Porém a reprodução das relações, a continuidade através dos que chegam e dos que chegarão e sua manutenção perante os que estão não pode e não pôde consumir-se sem um certo consentimento, pelos menos passivo, das classes dominadas.

A sociedade tem uma concepção do mundo, cria leis, mas a sua concretização legítima, o consumo e a absorção da ideologia, ocorre na sua transformação em senso comum pelas instituições: o processo de dominação é fabricado definitivamente através do consenso de sentidos. Se as leis representam "uma forma de materialização da concepção do mundo, a sua verdadeira concretização somente se dá quando for absorvida pelas instituições sociais que compõem a sociedade e [...] a inculcam nos dominados de tal maneira que estes a transformam em padrões de orientação de seu próprio comportamento" (FREITAG, 1980, p.41). A hegemonia se realiza ideologicamente e o senso comum é, pois, a forma mais adequada de atuação das ideologias; por isso, a classe dominante, almejando um conformismo, busca transformar sua concepção de mundo em senso comum, pretende alcançar interesses de classe pelo consumo social de suas idéias<sup>26</sup>.

### 3. Aparelhos ideológicos

"O capitalismo tem mecanismos eficazes para reduzir os conflitos ou atenuá-los: os aparelhos ideológicos (na busca de um consenso) e os aparelhos repressivos (na impositividade coercitiva)" (CURY, 1987, p.41). Para a produção do consenso, mecanismo de redução do conflito das contradições que produz menos tensão, o sistema precisa que todos os espaços, os tradicionais e os novos, sejam ocupados com sua ideologia, precisa que se convertam em espaços de poder organizados para esse fim. A conquista do senso comum pelas idéias das classes dominantes é o efeito de uma totalidade, exige a utilização estratégica de todas as instituições dentro de uma correta contextualização. Os valores só passam a fazer parte da sociedade através das agências de caráter reprodutivo e impositivo que os elaboram, utilizam e disseminam. É aqui que se

<sup>26</sup> Cf. CURY, 1987, p.28

continuidade do trabalho dos agentes. O saber instituído carrega consigo contradições que existem nele mas não nascem só dele, já que provém do contexto de uma totalidade contraditória, histórica e provisória. As contradições não passam mecânicamente do estado latente para o manifesto e consciente, instituições mediatamente ligadas ao processo de trabalho atenuam ou desvelam as mesmas contradições<sup>30</sup>. Os AIE, como parte do sistema, não só cooperam para produzir e reproduzir as relações sociais, mas também refletem as estruturas mais amplas, conservando "o caráter dialético dos fenômenos existentes na estrutura social. Assim, ao mesmo tempo que expressa a estrutura, pode ocultá-la. De outro lado, a estrutura social gera novas exigências para a [comunicação] que ao captá-las antecipa um modo de ser futuro, que determina tarefas para o presente" (CURY, 1987, p.54). O AIE é ambivalente e contraditório: expressa, oculta, antecipa, atualiza e conserva a ideologia dentro do sistema<sup>31</sup>.

"Além da experiência de vida, a empresa e outras organizações da sociedade promovem a educação em um contexto de direção intelectual. Cada qual com seu peso relativo e sua importância maior ou menor, de acordo com determinadas especificidades históricas" (CURY, 1987, p.103). "Há instituições cujo peso relativo é maior do que outras em sua função hegemônica, seja pela proximidade com o poder, seja pela tradição, estrutura burocrática, âmbito de extensão, grau de valorização atribuído" (CURY, 1987, p.95), alcance, proximidade do público, tanto espacialmente quanto por afinidade, espaço de atuação, encanto, uso, etc. Porém a "maior ou menor importância de uma instituição depende de sua situação e historicização, no contexto de uma formação social específica. [...] O que conta não é tanto a importância atribuída a uma instituição, mas o grau de elaboração de um pensamento político que ela veicula, [...] quem a patrocina e o grau de eficácia pelo qual ela se torna instrumento de obstaculização e facilitação da transformação social" (CURY, 1987, p.104).

"Interesses econômicos ligados a multinacionais formam conglomerados que se estão apossando do controle dos meios de comunicação tradicionais e modernos" (CURY, 1987, p.107), ocupando, cada vez mais, o tempo de lazer e de informação, a imprensa, a edição, a publicidade e a arte. Vão-se tornando espaços do poder, além da empresa, da escola, da igreja e do exército, também os momentos do cotidiano, a linguagem, a família e a comunidade. A tríade Família-Escola-Trabalho compõe o núcleo a partir do qual se estrutura a sociedade, se institucionalizam comportamentos e são criados significados. É a cadeia fundamental das relações sociais. A mediar todo este processo, está a comunicação. A família é a primeira instituição que dá início ao processo de interação social: informação e introdução aos processos de comunicação<sup>32</sup>.

A escola é consolidadora do processo de aprendizagem dos códigos sociais e transmite as informações do saber enquanto integra indivíduos de milhares de famílias. "Os demais aparatos ideológicos [...], cuja ação se exerce ou simultaneamente ou ulteriormente, podem cumprir a sua função de dominação ideológica somente sobre a base da inculcação primária realizada pelo

---

<sup>30</sup> Cf. CURY, 1987, p.28, 69 e 123

<sup>31</sup> Sobre a possibilidade de se instituírem aparelhos ideológicos realmente voltados aos interesses dos dominados, ver, no capítulo VI, **B. 3. Os outros aparelhos ideológicos**

<sup>32</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.130-131

aparato escolar (BAUDELOT & ESTABLET, 1977, p.51 conforme CURY, 1987, p.103). Ali se concretiza o aprendizado lingüístico. "É um sistema de ensino de classes, é um instrumento de manutenção das estruturas. Os integrantes das camadas mais populares dificilmente concluem os estudos básicos, são excluídos dos estudos superiores em função dos imperativos econômicos e, ao formar cidadãos e profissionais acríticos, o sistema de ensino se revela como um instrumento de dominação" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.130-131).

Em um dos seus papeis, o trabalho é o terceiro elemento (instrumento) de integração social. Porém, já que segue rigidamente as regras das estruturas do sistema vigente, impõe a ordem dominante ao ameaçar qualquer sinal de marginalização do sistema com igual marginalização no mercado de trabalho: não adequar-se ao repertório de atitudes esperados pelo mercado transforma-se numa dificuldade `a sobrevivência<sup>33</sup>.

"A veiculação das idéias pedagógicas por todo o conjunto da sociedade necessita de organizações culturais que formem a ossatura institucional, mediante a qual sua difusão se materialize" (CURY, 1987, p.94). Porém o peso das instituições ideológicas não pode ser sobreestimado, eles não são nem a causa da falsa consciência nem o único fator que a perpetua. As transformações ideológicas atuam sobre as relações através das instituições sociais em geral e na própria consciência social dos indivíduos. Por isso, a formação da ideologia não é dada, é construída pelas classes sociais. As instituições são organizações culturais no seu sentido amplo, elaboradoras de manifestações ideologizantes e difusoras de concepções de mundo já existentes, que se utilizam de instrumentos, entre os quais, os agentes pedagógicos, o material pedagógico e o ritual pedagógico<sup>34</sup>.

### a.Os especialistas

A dominação permeia as relações desde sua definição e nem sempre se apresenta na superfície dos eventos, dos objetos, das mensagens e dos signos. A ideologia torna seus temas carregados de intencionalidade e valor, mas essa intencionalidade não corresponde a vontade individual dos agentes sociais, ela se insere nas relações sociais dentro de uma estratégia cuja maior ou menor clareza pode ou não estar presente na consciência dos protagonistas<sup>35</sup>.

O êxito dos sistemas cria defensores e privilegiados "familiarizados com os esquemas e rituais da classe dominante, os cooptados vão defender e impor de maneira mais radical à classe dominada os sistemas de pensamento que a fazem aceitar sua sujeição à dominação" (FREITAG, 1980, p.26). Esses especialistas não refletem a coletividade, são agitadores culturais que não vivem a cultura, mas a ideologia que impera. Têm um papel na organização das massas e na ligação das idéias às ideologias e, muitas vezes, embora sejam funcionários do

---

<sup>33</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.130-131

<sup>34</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.35 e CURY, 1987, p.46 e 87

<sup>35</sup> Cf. CURY, 1987, p.63

grupo dominante, exercem funções subalternas no domínio da hegemonia social e do governo político, sem consciência do seu papel<sup>36</sup>.

## b.O código

"As idéias hegemônicas elaboradas nas instituições pedagógicas a serviço da ideologia necessitam de condições materiais para a sua difusão. A penetração se faz mais eficaz pela mediação de um código institucional, que dentro da sociedade contemporânea é basicamente lingüístico. É pela palavra que o capital tenta reordenar a experiência de vida das classes sociais<sup>37</sup>. A ideologia é apenas a idéia, a mensagem veiculada; a linguagem é o meio. "A atuação da ideologia na escola não se daria tanto na transmissão de conteúdos ideológicos, mas sim através do próprio instrumento de transmissão (de quaisquer conteúdos), ou seja, da linguagem" (FREITAG, 1980, p.9-10). A manipulação vem através das limitações e direções já embutidas no repertório e no código.

"Sendo a sociedade política o lugar do direito e da vigilância institucionalizada, será ela a encarregada de formular a legislação [informacional] [...], de impô-la e fiscalizá-la. Ao fazê-lo, ela absorve a concepção de mundo da classe dominante, a interpreta e a traduz para uma linguagem adequada, para que seja legalmente sancionada. Assim, em um certo sentido, [...] já é uma das formas de materialização da filosofia formulada pelos intelectuais da classe dominante" (FREITAG, 1980, p.41). A existência de uma socialização lingüística diferenciada por classes sociais (onde a linguagem "cultura" é ou não transmitida, o "código elaborado" é ou não aprendido, e, portanto, as categorias de percepção e reflexão são ou não introjetadas) tem fundamental importância na manutenção das desigualdades sociais. O código que prevalece na escola, a flexibilidade ou rigidez em seu uso, que permitirá ou não uma comunicação real com todos os estudantes, priorizando aqueles oriundos destas ou daquelas classes, decidirá sobre o futuro desempenho lingüístico, sobre a capacidade de reflexão e crítica dos futuros membros da sociedade. A escola, pelo simples manejo da linguagem indispensável na comunicação e na interação escolar, "ideologiza" os futuros adultos. Os AIE fortalecem códigos lingüísticos restritos e elaborados, numa clara delimitação de objetivos semióticos, em parte responsáveis pela reprodução da estrutura e da ideologia de classes e pela dissolução dos repertórios que são parte da identidade cultural de alguns grupos<sup>38</sup>.

"O discurso e a linguagem são polivalentes: eles veiculam necessidades e desejos, poesia e ideologia, símbolos e conceitos, mitos e verdades, mas também as condições do poder, os seus símbolos e as suas palavras chaves (LEFEBVRE, 1973, p.88 conforme CURY, 1987, p.108). É verdade que a função mediadora da língua não é unívoca, porém a socialização estratégica

---

<sup>36</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.175

<sup>37</sup> Cf. CURY, 1987, p.106 e 108. Ver, também, no capítulo VI, A.3.Marginalização signica, e, no capítulo VI, B.OUTRAS LINGUAGENS ALÉM DA LINGUA

<sup>38</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.9-10. Sobre a dissolução dos repertórios, ver, também, no capítulo VI, A.4.Demolição dos parâmetros

pelo idioma traduz a concepção de mundo em uma ideologia da linguagem ou linguagem da ideologia<sup>39</sup>.

O ensino dessas linguagens é um verdadeiro ritual ideologizantes de aparente função técnica. Também, "há toda uma linguagem não-verbal que, expressando-se por meio de comportamentos sociais manifestos, transmite valores e confirma relações estabelecidas. Cerimônias, ritos profanos, normas não-escritas mas existentes, conversas, modismos, contêm uma ética que impregna a vida cotidiana [...], pela qual as representações da classe dominante [...] passam a ser vividas como leis naturais" (CURY, 1987, p.119-120). Expressando-se na *ética dos gestos, no tom de voz, no tipo de tratamento, no consumo, no estilo de vida, os rituais sociais* não fazem mais que veicular um código como meio de manutenção de padrões culturais que perpetuam relações de dominação<sup>40</sup>.

## E. HEGEMONIA, COMUNICAÇÃO E PEDAGOGIA: manipulação da informação e dos homens

O fenômeno da comunicação tem ligação com o campo econômico, mas, no contexto de atuação dos profissionais e do homem comum envolto em informação, comunicação e expressão, o principal é o campo político-ideológico. É aí que o econômico "se vê esclarecido em sua significação mais ampla. [...] É no âmbito político-ideológico que se exprimem as orientações e direções dos grupos instalados no poder, sua visão de mundo" (CURY, 1987, p.123).

A manutenção da hegemonia exige a formação do cidadão dócil, a adesão coletiva e consentida dos membros da sociedade e, para isso, necessita da transmissão de um saber legitimador do modo de produção<sup>41</sup>. "A função hegemônica está plenamente realizada, quando a classe no poder consegue paralisar a circulação de contra-ideologias, suscitando o consenso e a colaboração da classe oprimida que vive sua opressão como se fosse a liberdade. Nesse caso houve uma interiorização absoluta da normatividade hegemônica" (FREITAG, 1980, p.38).

O processo de fabricação do consenso, a formação do senso ideológico comum, transforma a sociedade civil num sistema que executa a educação dos indivíduos em vários momentos de sua vida, tanto informal quanto formalmente. A formação não se restringe às instituições tradicionais de ensino, a concepção de mundo as ultrapassa e se dá em vários e diferentes níveis. "Nascemos dentro de um mundo já interpretado e que preexiste ao sujeito. Este horizonte interpretativo é pouco a pouco interiorizado pelos sujeitos. Estes, por sua vez, passam a rever o mundo de acordo com essa interpretação e a expressá-lo segundo a situação social que os condiciona" (CURY, 1987, p.104-105). Se tomarmos a instituição escolar como ponto de

---

<sup>39</sup> Compare com CURY, [s.d.], p.124

<sup>40</sup> Cf. CURY, 1987, p.108

<sup>41</sup> Cf. CURY, 1987, p.117

referência, teremos outras, como intuições pedagógicas extra-escolares ou para-escolares, e ainda poderíamos distinguir aquelas que vão de um nível mais formal e mais convencional a diversos graus alternativos<sup>42</sup>.

Assim, são fontes informais de educação, momentos pedagógicos de intensa significação, a própria experiência de vida no lugar social ocupado por um indivíduo e uma classe, bem como o cotidiano e a família. A educação formal, como dissemos, tem na escola seu principal ponto de referência, mas dentro dela dão-se outras versões "escolares", cujos elementos constantes são as instituições sustentadoras como o Estado, a Igreja e o complexo econômico-industrial. Podemos observar, também, inseridos em projetos de outras áreas, momentos de educação não-formal que possuem uma elasticidade muito grande, dado o seu distanciamento em relação às regras burocráticas da sociedade. Digamos que versões institucionalmente diferentes da educação ocorrem através dos meios de comunicação de massa, dos projetos de saúde e higiene públicas, da publicidade oficial ou não e dos grupos da sociedade civil que se reúnem com finalidades comuns e específicas. A educação não-formal demanda menos tempo, diminui a extensão da escolaridade na produção e reprodução de determinado tipo de mão-de-obra. Pode, ainda, servir melhor às estruturas de dominação, com a vantagem adicional de cumprir funções de treinamento e de condicionamento sem a criação de desejos e direitos que a escolarização formal enseja<sup>43</sup>, ou ainda ocupar as horas que seriam de lazer, nos quais o trabalhador poderia ser atraído por atividades que o aproximassem de valores que questionariam sua situação, problematizando a realidade<sup>44</sup>.

Portanto, "veiculada em todas as camadas sob várias formas, a concepção de mundo da classe dirigente se manifesta nas teias de relações subjacentes à educação" (CURY, 1987, p.89) e as instituições - veículos dessas idéias são basicamente pedagógicas. O aparelho econômico não é apenas uma unidade de produção, mas também um aparelho a serviço da relação de hegemonia, um lugar de relações pedagógicas para disseminar profundamente a ideologia em todos os canais e em todas as formas<sup>45</sup>. "O fator educacional, outrora periférico para a teoria que procurava explicar a estrutura e o funcionamento das modernas formações sociais capitalistas, hoje se tornou um elemento central e indispensável para compreender a dinâmica da produção e reprodução dessas formações [...] como um mecanismo essencial de divulgação dessa ideologia" (FREITAG, 1980, p.126).

"O ato de conhecer, implícito na relação pedagógica [...], é um ato de poder, uma vez que introduz comportamentos [...] e cria uma história" (CURY, 1987, p.50). A realização hegemônica é a criação de um terreno ideológico determinado por uma reforma das consciências e dos métodos de conhecimento, é a implantação de um projeto sócio-político. Em suma,

---

<sup>42</sup> Cf. CURY, [s.d.], p.124

<sup>43</sup> Cf. CURY, 1987, p.105-106

<sup>44</sup> Ver, sobre a possibilidade de construção de uma identidade e uma capacidade crítica, no capítulo VI, B. A INFORMAÇÃO LIBERTADORA E TRANSFORMADORA

<sup>45</sup> Cf. CURY, [s.d.], p.127

sendo pedagógica, a hegemonia procura se implantar definitivamente, tenta dominar essencialmente todo e qualquer processo de aprendizagem por meio do qual a ideologia da classe dominante possa se realizar historicamente, transformando-se em senso comum<sup>46</sup>.

A comunicação concebida na totalidade social é elemento da totalidade histórica e, como tal, expressa as condições da produção humana: como foi dito, é um reflexo sógnico do campo econômico inserido num contexto ideológico. As relações de classe são interiores e anteriores a toda comunicação da nossa sociedade. A educação ocorre através da veiculação de informação, através de um processo de comunicação. Todo ato comunicativo também coopera no processo de incorporação de novos grupos e de indivíduos, mediante a interiorização de uma visão de mundo já existente e preexistente aos indivíduos. Essa visão de mundo já interpretada é passada adiante em todos os aspectos das práticas comunicacionais, no veículo escolhido, na linguagem utilizada, no repertório sógnico vigente, e vai sendo validada em termos cognitivos. A comunicação, no seu sentido amplo, é mediação porque cria conexões entre os indivíduos, a sociedade e a ideologia vigente, além de filtrar uma maneira de ver as relações sociais e a realidade como um todo.<sup>47</sup>

O ideal da comunicação não é a concordância, mas a compreensão e, em princípio, não deveria convencer ou manipular, mas informar. Porém o ideal da comunicação dentro do capitalismo é pedagógico, entendendo-se pedagogia como ciência voltada ao ensino, à formação e educação como um processo da concretização de uma concepção de mundo, de condução das consciências<sup>48</sup>. A comunicação, além de uma estruturação que busca o entendimento de uma informação, traz implícita uma didática. Eis, então, a ambivalência paradoxal da comunicação: "O veículo possível de desocultação da desigualdade real se torna também veículo de dominação de classe" (CURY, 1987, p.58). "Tanto funciona, embora em graus diferentes, para a afloração da consciência, como para impedi-la, tanto para difundir, como para desarticular" (CURY, 1987, p.66). Sua mediação traz várias possibilidades no movimento de encobrir-descobrir que existe na luta permanecer-superar. Liberdade e exploração são duas propostas que, em diferentes momentos e por diferentes motivos, transformam-se em promessas que não podem ser totalmente cumpridas<sup>49</sup>.

A realização ideológica tenta abranger todos os produtos e serviços que exerçam algum papel na transmissão do conhecimento, transformando a produção sógnica em material pedagógico<sup>50</sup>. A comunicação em massa vai assumindo diversas funções: informação, expressão, lazer e, permeando as anteriores, manipulação. Vai-se caracterizando como uma técnica cultural diretiva com seus "intelectuais" (comunicadores e artistas) e suas mensagens voltadas ao homem

---

<sup>46</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.38

<sup>47</sup> Cf. CURY, 1987, p.53, 54 e 65. Sobre isso, ver, também, no capítulo IV, **D.A COMUNIDADE QUE COMUNICA** e **E.FORMAÇÃO COMUNICAÇÃO DO CONHECIMENTO**.

<sup>48</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.101 e CURY, 1987, p.57 e 65.

<sup>49</sup> Cf. CURY, 1987, p.66. Levantamos mais paradoxos do fluxo de informações na sociedade contemporânea no capítulo seguinte.

<sup>50</sup> Cf. CURY, 1987, p.107

comum. Impõem-se a dualidade das mensagens, o binômio definitivo da comunicação: informação-propaganda (comercial, política, econômica, social, racial, moral, ideológica, enfim). A presença de uma clientela não cultivada, a necessidade de fazê-la entrar no trem dos esquemas de significados sempre modificados (moda) de consumidores e participantes transformam a mídia e alguns artistas em fatores de encaminhamento numa dimensão de conhecimento-diversão ou aprendizado-lazer com características inovadoras-conservadoras. Os diferentes modismos se seguem, preservando o mesmo fluxo do consumo ideológico e material, mas, afinal, capitalista.

## VI. OS CAMINHOS DA INFORMAÇÃO

Admirável mundo novo: D. Benta dizia a Pedrinho e Narizinho que hoje é a era dos milagres. Nós mesmos, muitas vezes, como um contador louco, contabilizamos os ganhos sem verificarmos as perdas, e no balanço final só aparece o lucro trazido pelo desenvolvimento. Hoje é a era dos paradoxos. A amplidão do fenômeno do urbanismo impôs uma série de pressões e constrangimentos, a sociedade que surgiu para garantir ao homem a satisfação de suas necessidades primárias criou outras, porém. A era moderna defende menos a sua própria permanência, a manutenção em si, a propriedade como tal, do que busca, desenfreadamente, a apropriação, ou seja, mais propriedade<sup>1</sup>.

A informação dentro da atual comunidade humana é cúmplice de um processo ideologizante, mas, ao mesmo tempo que padece daquela ânsia pela apropriação, ou talvez por isso mesmo, o progresso dos sistemas de comunicação, seu registro e acesso abrem novos horizontes. Graças a esse impulso em direção a uma total conquista informacional, ao domínio do saber enquanto conhecimento adquirido, disponível e transmissível, novos caminhos surgem para uma nova humanidade. Porém dá-se o encontro Yin-Yang, o positivo mergulha no negativo. O poder de manusear a informação tem permitido que haja uma manipulação da verdade por determinados grupos. E cada perversão do sistema gera uma pressão cultural e, daí, vem uma demanda social, novas soluções para ajustar o fluxo da informação tornam-se necessárias e são criadas. Portanto, assim segue o ciclo: cada habilidade informacional que aparece abre uma porta na qual alguém se apressa em colocar uma fechadura e cuja chave quer possuir; logo depois, mais alguém abre, arromba ou foge por outra passagem, que, depois, deverá ser controlada...

Sobre o caminho aberto pela modernidade e pela pós-modernidade, sobre a direção do giro desse ciclo existem prognósticos e justificativas, pessimistas e otimistas. Para localizar os relacionamentos comunicacionais dos códigos visuais e sonoros no momento histórico atual, dentro dos limites deste trabalho, só nos resta tentar vislumbrar, no contexto social, as forças centrípetas e centrífugas da informação que nos liberta e nos acua.

---

<sup>1</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.122

## A. A HUMANIDADE ACUADA

A vastidão da comunidade moderna gerou a solidão. Hoje existem vários processos para aproximar e reunir as pessoas, criar elos entre elas. Mas muitos indivíduos sentem uma carência de se comunicarem com os semelhantes, admitem, até, que desconhecidos se aproximem para comentários banais, frívolos, sem muito significado, mas que chegam à comunicação e a um relacionamento rasteiro. Para determinadas pessoas, até o supermercado representa uma oportunidade de fuga, uma distração no meio de uma aglomeração barulhenta, do aspecto colorido das exposições e das embalagens diversificadas que agradam aos olhos. Cinema e teatro também são formas de aproximação, mas, em qualquer espetáculo, a platéia permanece imóvel, sentada e sem a possibilidade de falar, para não atrapalhar o espetáculo. O mesmo ocorre diante dos aparelhos de televisão. Há uma proibição tácita de não se proferir qualquer palavra. Paradoxo da telecomunicação: poucos se conhecem, mas muitos se comunicam, a TV não é uma janela para a vizinhança, mas para o que está longe, há comunicação à distância em detrimento da comunicação com o próximo. A mediatização acabou por ensejar novas formas de sociabilidade<sup>2</sup>.

A esfera pública está transformada pela ausência do raciocínio político e da crítica, pela ausência de instituições que assegurem a manutenção valorizada do pensamento público em si perante o privado e o individual. "O debate público se torna estereotipado e não guarda mais a característica de comunicação pública [...], a discussão se departamentaliza, tomando formas rígidas e formais, o consenso na questão torna-se grandemente supérfluo devido ao consenso no procedimento" (MARTELETO, 1987, p.175). A sociedade humana contemporânea está negando o seu princípio, "nenhuma vida humana [...] é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos" (ARENDT, 1993, p.31). O nosso mundo social existe por causa da relação comunicativa entre as pessoas. Para os gregos, "a companhia natural, meramente social, da espécie humana era vista como limitação imposta pelas necessidades da vida biológica" (ARENDT, 1993, p.33), que são as mesmas para todas as formas de vida animal. A organização coletiva humana, para se diferenciar, deveria incluir a vivência política do discurso, da convivência e da ação<sup>3</sup>.

Para as pessoas, o que torna tão difícil suportar a sociedade de massas é o fato de que, ao mesmo tempo, o mundo delas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras, e de separá-las, de respeitar sua liberdade e identidade. A sociedade de massas não apenas destrói a esfera pública, demolindo as formas de ação do homem comum, mas também desvaloriza seu lugar no mundo enquanto indivíduo e, ainda, destrói a esfera privada: reduz-se o espaço íntimo resguardado contra o mundo; os outros e a mídia estão por toda parte<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.115 e 116

<sup>3</sup> Sobre isso, ver, também, no capítulo IV, **D. A COMUNIDADE QUE COMUNICA** e **E. 1. Troca: o indivíduo perde-se pelo social**.

<sup>4</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.62 e 68

"O mundo ao qual viemos não existiria sem a atividade humana que o produziu" (ARENDDT, 1993, p.31). Toda informação veiculada partiu, em algum instante, da experiência humana de fazer, de construir o mundo. Porém houve uma inversão hierárquica na era moderna, a valorização da liberdade de uma absoluta quietude contemplativa, no lugar dos desafios mundanos das atividades<sup>5</sup>. Mergulhado em contradições, o sistema de socialização, para gerar e manter "o cidadão dócil e operário competente" (CURY, 1987, p.62), precisa manter um sistema conformista baseado em valores proclamados. Quer preparar cidadãos capazes de humanizá-lo e nele se compor ativamente<sup>6</sup>, quer formar homens capazes, mas tira deles a criatividade e a iniciativa, limitando sua percepção, sua linguagem e seu pensar. O sistema cria reprodutores ideológicos, mas precisa de transformadores. A criatividade e a atividade que trouxeram a humanidade até aqui são sutilmente substituídas pela docilidade que mantém a estrutura do sistema.

Não só os homens, mas também o próprio conceito de humanidade está sendo modificado. Levantamos até aqui um painel das características do homem que serve aos nossos propósitos, mas nem mesmo a mais meticulosa enumeração poderia incluir exatamente aquelas que seriam as "características essenciais da existência humana no sentido de que, sem elas, essa existência deixaria de ser humana" (ARENDDT, 1993, p.18). Porém, hoje, o sentir-se ser humano supõe diversas questões e muitas angústias: valores e conceitos sofrem tantas pressões que não podemos saber até quando a noção de humanidade, tal qual a conhecemos, irá sobreviver.

## 1. Massificação

A maravilha da comunicação em massa, segundo Gramsci, estaria no "fato de que uma multidão de homens seja conduzida a pensar coerentemente e de maneira unitária a realidade presente é um fato filosoficamente mais importante e original do que a descoberta, por um gênio filosófico, de uma verdade que permaneceria patrimônio de círculos restritos de intelectuais".

Além da proximidade da convivência comunitária, "o advento dos meios de comunicação de massa [...] alterou os sistemas de significações, fazendo com que tantas pessoas tenham tanto em comum" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.146). Campanhas publicitárias estão sendo veiculadas simultaneamente, com ou sem adaptações, em dezenas de países de diferentes hábitos culturais, escalas de valores e estágios de mercado; mais e mais clientes querem campanhas capazes de cruzar fronteiras suscitando intermináveis polêmicas: sobre a anacrônica legislação de reserva das produtoras nacionais, os questionamentos da real eficácia, da real economia na produção e o retorno de cada dólar investido. Mesmo a informática e as telecomunicações tendem a uniformizar as culturas. É o início da comunidade mundial<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf. ARENDDT, 1993, p.25. Sobre isso, ver, neste capítulo, 6. Sem agir

<sup>6</sup> Cf. CURY, 1987, p.102

<sup>7</sup> Cf. EMERICH, 1992

Mas, por outro lado, ainda existe a zona rural culturalmente marginalizada. Seus anseios são desvalorizados em função de seu baixo poder aquisitivo, "pouquíssimos produtos industriais podem ser comprados pelo trabalhador braçal do campo" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.45), e a maioria nem mesmo lhe pode ser útil. Grande parte das informações que alcançam o homem do campo é legitimamente urbana.

Isso é a massificação: a criação de uma série de valores comuns para o maior número de pessoas possível, a geração de uma cultura reduzida a uma cotidianidade inofensiva. É a informação oferecida e direcionada segundo os interesses do emissor capitalista sem que ocorra uma resposta no sentido contrário, é a divulgação de valores alienígenas e a desvalorização dos originais. É o fim da legitimidade das diferenças, na massa são todos indiferenciáveis e indiferentes. Se o comportamento das pessoas respondia às suas experiências, a propagação massiva de informações faz com que ações e reações sejam em resposta a coisas que não experimentaram diretamente. O sentido da existência se esclarece, quando muito, apenas para o topo da camada produtora, detentora e reelaboradora do sentido, e este só penetra nas massas ao preço de um desvio ou de uma distorção.

Muita energia é consumida para tirar as massas de sua inércia e colocá-las na direção que sirva aos propósitos do capital. Ocorre um bombardeio de signos, não como uma comunicação de sentido, mas uma corrente informacional que, em vez de revitalizar as relações sociais, constitui, ao contrário, um processo entrópico, que contribui para o desaparecimento das relações sociais. Num efeito contraditório, em vez de transformar a massa em energia e em ação, a informação, veiculada da maneira como é veiculada, sempre produz mais massa. Em vez de informar (no seu sentido etimológico de dar forma e estrutura, ordenar e reduzir a entropia), ela neutraliza o campo social, cria cada vez mais massa inerte às instituições sociais clássicas e aos conteúdos da informação<sup>8</sup>. A entropia deveria se reduzir com a alta especialização, porém a enorme quantidade de ordem e informação existente no sistema social<sup>9</sup> cria indiferenciação humana.

"Na massa desaparece [...] a polaridade do um e do outro [...], não se enxergam seus limites, portanto sua interseção com outros sistemas, e nela não existem pólos divergentes e nisso precisamente residem as suas duas características básicas: a impossibilidade da circulação do sentido e a impossibilidade de ser alienada, visto que nela nem um nem o outro existem mais. Para as massas, todos os grandes esquemas da razão se perdem" (MARTELETO, 1987, p.178), a massa fica sem os sujeitos e as identidades porque as relações não existem mais. "As massas resistem aos imperativos da comunicação racional. Seja qual for o seu conteúdo - político, pedagógico, cultural - , seu propósito é sempre o de filtrar um sentido, ou de manter as massas sob o sentido. A resposta das massas é a redução de todos os discursos articulados a uma única dimensão irracional e sem fundamento, onde os signos perdem seu sentido e se consomem na fascinação: o espetacular" (MARTELETO, 1987, p.178).

---

<sup>8</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.178

<sup>9</sup> Ver, para isso, p.21 e 90

O termo massa não determina características precisas, mas uma noção fluida e viscosa idêntica ao comportamento daqueles que estão liberados de suas obrigações simbólicas primeiras. Anulados de sua identidade e presos nas infinitas redes do sentido alheio, os seres humanos na massa estão destinados a ser apenas o inumerável terminal superficial dos mesmos modelos, não chegando a incorporá-los e só se apresentam como resíduos estatísticos<sup>10</sup>.

## 2. Poluição informacional

Segundo Lyotard, o homem não está isolado e sim preso numa tessitura de relações mais complexas e móveis do que nunca: os nódulos dos circuitos de comunicação. A ação desses jogos de códigos e canais sobre o homem inundado por informações é tolerável até certos níveis. As modernas tecnologias de informação e comunicação e as ideologias criadoras da massificação terão um efeito do qual não se pode ter ainda uma justa medida, tanto no âmbito social, quanto da produção e transmissão do conhecimento<sup>11</sup>. A mesma tecnologia, ferramenta da informação que deveria servir basicamente para orientar as atitudes, para reduzir a nossa insegurança, não nos indica o futuro, tamanha a imprevisibilidade dos seus efeitos.

A produção de sentido cotidiana é vasta, a informação é produzida e veiculada amplamente; o que falta, graças à estrutura do sistema, é a demanda. Mesmo o esforço para a formação do indivíduo tem sido uma iniciativa unilateral do sistema. Nas instituições que divulgam o manancial significativo, "o conteúdo programático formalmente se cumpre segundo a ordenação lógica prescrita no quadro de um imperativo social. A decisão de aprender portanto se origina não das motivações que as relações intersubjetivas suscitam e absorvem, mas da determinação unilateral de quem ensina e do aparato institucional que o suporta" (PINTO, 1992, p.53). Com o risco do sentido aproximar-se do zero pela falta do diálogo, "a produção de demanda de sentido tornou-se crucial para o sistema. Sem demanda, o poder não tem resposta [...], torna-se simulacro vazio" (MARTELETO, 1987, p.178). Quando falta o desejo de sentido em todas as partes, as relações não podem ser plenamente realizadas e são um abismo definitivo.

O distanciamento entre a cultura dos especialistas e a cultura do grande público sempre existiu, mas aumentou astronomicamente no séc XX: dominamos apenas uma pequena esfera do conhecimento humano e somos leigos na maioria dos saberes. O homem sofisticou a tal ponto as próteses, "os instrumentos que complementam os cinco sentidos que lhe permitem interagir com a natureza e com seus semelhantes, que, hoje, não consegue mais apreender e compreender a pluralidade de saberes que compõem o seu ser e estar como homem em um mundo de homens" (ANDRADE, [s.n.t], p.2). Hoje, já necessários, existem os especialistas em generalidades, intelectuais com conhecimentos de natureza intrinsecamente enciclopédica e interdisciplinar que,

---

<sup>10</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.178

<sup>11</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.177. Sobre a explosão informacional, ver, no capítulo V, A. A VASTIDÃO

fazendo o caminho oposto da humanidade, cuidam da integração, reconstróem a unidade de vivência e de visão. Daí, o impulso contemporâneo na direção da modernidade.

A própria natureza do conhecimento está alterada, pois para passar pelos "novos canais de comunicação, e portanto tornar-se operacional" (MARTELETO, 1987, p.177), precisou ser traduzida em bits de informação. O novo conhecimento depende de sua tradução na mídia, e o ideal do domínio capitalista midiático é muito bem representado numa frase de Chacrinha: "Eu vim para confundir e não para explicar".

### 3. Marginalização signica

O capital cria suas trincheiras para manutenção do poder através da qualidade, da quantidade, da forma e do conteúdo da informação veiculada. O desenvolvimento cultural e tecnológico das classes dominantes é a causa da massificação. A desagregação cultural das classes subalternas realiza-se por uma mediação signica que é política e ideológica. Há uma relação de dependência cultural entre as duas classes que revela e reproduz uma dependência prática - ou social e econômica<sup>12</sup>. É uma dependência do saber dominado que se submete aos critérios de competência e eficiência do grupo hegemônico. A neutralização do poder do indivíduo "se dá pela limitação ao acesso do saber [...], pela alteração do saber que transmite, de modo que se possa limitar, pela exclusão e/ou seleção, o poder de desvelamento" (CURY, 1987, p.79) e ação sobre a estrutura social.

"Ao mesmo tempo que o sistema educacional promove aqueles que, segundo os seus padrões e seus mecanismos de seleção, se demonstram aptos a participarem do privilégios e do uso da força (do poder), ele cria, sob uma aparência de neutralidade, os sistemas de pensamentos que legitimam a exclusão dos não-privilegiados, convencendo-os a se submeterem à dominação, sem que percebam o que fazem" (FREITAG, 1980, p.26). O sistema proclama a universalidade da educação como forma de ascensão do indivíduo. "Lança-se sobre o indivíduo o possível fracasso ou sucesso de sua ascensão" (CURY, 1987, p.58), ele deve vincular-se a um modo de pensar, a um código diretamente relacionado com uma hegemonia. Segundo prega o ideário vigente, adotar o repertório da classe dominante confere garantia de *status* e respeito. Além disso, essa sujeição é a condição sem a qual a própria qualificação para o trabalho seria impossível e, portanto, a sobrevivência<sup>13</sup>. No fim, como condição do capital, por sobrevivência ou por sedução, por opção ou por causa da formação dirigida, dominantes e dominados se sujeitam, os indivíduos aceitam, com docilidade, sua condição de explorados e adquirem o instrumental e as condições necessárias para a sua própria exploração.

Desse modo, uma das barreiras para a dinamização das valorizações de linguagem são as instituições que limitam a articulação, estabelecendo critérios estreitos de competência e exigindo

---

<sup>12</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.176

<sup>13</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.34

legitimações. O uso abusivo da exposição didática, além de manter uma posição de poder e de separação, também "vincula-se à evidência de que este procedimento se presta admiravelmente ao intento de ministrar o maior número possível de informações [que tipo de informação? A teórica no lugar da prática] à quantidade de pessoas que um auditório possa comportar, num período de tempo curto" (PINTO, 1992, p.50). E só alguns estarão aptos, terão aquela paciência, passividade e fluência dentro do falatório didático. Ao invés de compensar as desigualdades sociais, dando oportunidades iguais a todos, perpetua-se, embora mascarada, a injustiça de uma seleção impiedosa.

"Nesta sociedade brasileira, marcada pelas desigualdades econômica, social, de gênero, étnica, etária, ainda existe uma enorme multidão de seres humanos não habilitados para a leitura da palavra e a leitura do mundo" (ANDRADE, [s.n.t], p.2). A desigualdade simbólica, que passa pelas diferentes competências no uso da linguagem e pela diversidade de códigos, separa os indivíduos da cidadania e da própria compreensão do real social. Inegavelmente existe uma realidade instituída sobre uma determinada linguagem, "as pessoas, ao se comunicarem, estão reciprocamente se interagindo e se integrando através de mensagens" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.133), partilhando um essencial significado comum. Então, que visão de mundo pode ter uma pessoa que conhece apenas setenta palavras<sup>14</sup>? E um analfabeto?

No primeiro caso, "a delinqüência se põe como alternativa à impossibilidade de uma expressividade que possa efetivamente traduzir o real. Tal impossibilidade faz com que as pessoas demonstrem um comportamento agressivo, e muitas vezes violento, para dar vazão aos seus sentimentos" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.134).

Outro caso é o do analfabeto que não tem nem noção da importância da leitura, da sofisticação de certos detalhes que a comunicação visual não pode transmitir, da quantidade de informações que são necessárias para um convívio social pleno, na condição de cidadão. "Sem leitura sou cego, não enxergo o que preciso", dito por um analfabeto, expressa uma rara clareza entre tantos que não conseguem vislumbrar sua marginalização e a desigualdade enquanto apenas parecem participar dos eventos sociais. O analfabeto aprende a assinar (afirmar) o que não leu (não sabe, nem conhece), cede à responsabilidade de terceiros e à decisão de outros.

O sistema global de informação utiliza fundamentalmente dois tipos básicos de comunicação: os canais formais abertos apenas a um círculo de competentes eleitos e os canais informais que foram relegados a um plano marginal. A grafiteagem, irmã daquele outro *grafitti*, o pré-histórico, surge hoje de uma semelhante necessidade de expressão. Enquanto os canais formais lhe são inacessíveis por causa sócio-econômica ou educacional, o grafiteiro, com uma marca de posse e de poder, toma e ocupa uma parede, a sua mídia, o seu canal. Está comunicando visualmente tanto a sua revolta, seu desprezo pelo sistema, quanto a sua incapacidade de solucionar seus anseios através dos canais que já existem na sociedade ou, por outro lado, a incapacidade da sociedade de solucionar os seus anseios através dos canais existentes.

---

<sup>14</sup> Número levantado por uma pesquisa realizada em Campinas, em 1983, entre menores abandonados com idade variável de 9 a 16 anos (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.133).

A produção capitalista exige um tipo determinado de sistematização, uma aptidão dentro de uma linguagem que tenta a exclusão da comunicação não consciente e persegue o domínio total dos significados, uma linguagem que qualifica os indivíduos dentro de uma função, num determinado *status* sócio-econômico e com um poder de ação. Assim, dentro do sistema vigente, ser marginal, "ser habitante da periferia não significa só ocupar uma posição periférica ou especial no mercado de trabalho urbano" (CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.5). A marginalização "não é resultado de sua cultura, mas o resultado de políticas públicas que provocam uma real privação material e uma real exclusão dos pobres nos campos ocupacional, educacional e político. O que os exclui não é, portanto, o seu propalado fatalismo, desmotivação para o trabalho, apatia e resignação, nem a exclusão no campo educacional, é uma conseqüência de uma suposta restrição no seu estoque simbólico" (BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.5). A perda da cidadania é uma extensa marginalidade, caracterizada por ser ao mesmo tempo econômica - concentração da riqueza em poucas mãos - , espacial - inchamento das periferias urbanas - , política - a representatividade dos partidos políticos relaciona-se muito mais à classe média que às subalternas e, principalmente, signica<sup>15</sup>.

A imposição de um código representa a validação da ideologia e a exclusão de outros repertórios. A linguagem é mantenedora da condição, faz parte da complexa bola de neve que sustenta a atual hegemonia signica, da cadeia universal de dependências que alguns se interessam em manter como está. A "imposição de um código lingüístico, nos mecanismos de seleção e canalização de alunos, nos rituais de aprendizagem impostos ao corpo discente pelo corpo docente" (FREITAG, 1980, p.42), no mercado de trabalho e no sistema eleitoral mantem algumas aspirações e expressões sem legitimação, sem espaço e sem poder. A expressão culta do intelectual (a fala e a escrita) ficou no lugar da expressão do homem do campo (a dança, o canto, o barro, as festas barulhentas, as pinturas menos estudadas e pensadas, as estruturas musicais mais simples); as idéias e o conhecimento técnico transferiram-se da cabeça das pessoas e das mãos artesãs, objetivaram-se nas cartas patentes ou em outros documentos de registro. Ficou valendo o escrito, a oficialização e a conseqüente regulamentação de um saber em nossa sociedade que o torna mais normatizado para a eficiência das estratégias de dominação<sup>16</sup>.

Claro que também "a linguagem veiculada pelas classes subalternas não escapa às deficiências e a uma carência que são próprias de sua situação" (CURY, 1987, p.110). Os marginais são duplamente excluídos por serem "outros" e por serem "incultos". A sua percepção, uma ordenação das sensações criada pela formação e pela informação, por ser diferente, passa a ser sinônimo de menor inteligência. Segundo o padrão cultural vigente, os discursos e visões de mundo revelam memórias fragmentadas, justapostas e informações parceladas e contraditórias, explicações parciais que não se conectam para formar um todo e não permitem fechar a análise. "Isto não quer dizer que as partes estejam sempre desconexas ou que são conectados de qualquer jeito. Existem algumas maneiras de articular fragmentos, ou de estabelecer nexos entre eles, que são compartilhados e que têm uma característica social" (CRUZ, CASTRO &

---

<sup>15</sup> Cf ANDRADE, 1993, p.39

<sup>16</sup> Sobre a hegemonia do código verbal e os códigos dominados, ver, no capítulo V, **B. OUTRAS LINGUAGENS ALÉM DA LÍNGUA**

MARTIN,1994,p.21). Deficiente, a linguagem dos dominados tem uma carência igual à sua condição sócio-econômica, por fugir da representação hegemônica, por se desviar do uso ideologicamente dito correto e encontrar um próprio, perde seu valor enquanto comunicação, mesmo sendo expressão humana, e ficam parecendo um avesso da civilização.

O estatuto do saber devia variar "de acordo com a problemática fundamental de uma sociedade" (CURY, 1987, p.71), abrangendo as possíveis nuances. Porém, na falta de motivos institucionais ou tradicionais consistentes, a tendência da cultura ocidental tecnológica, do alto de sua hegemonia, é desvalorizar as práticas significantes estruturadas em alguma linguagem não-verbal ou mal verbalizada. Na cultura brasileira existe uma relevância original dos materiais audiovisuais que nos dá identidade, mas, ao mesmo tempo, é sobretudo a imagem falada e contada da TV que imprime uma descaracterização e uma desvalorização do nosso repertório sógnico, em favor de produções e formas estrangeiras. A falta de democracia da informação cria barreiras sógnicas e sustenta um desnível social. Com a ajuda da mídia, o povo e sua cultura são transformados em marginais em sua pátria, em sua sociedade, e, surgem como um estranho e vasto emaranhado de signos, valores, leis e notícias, para aqueles mesmos que deveriam ser os cidadãos.

#### 4. Demolição dos parâmetros

A massa informativa, areia movediça de dados, mantém as classes subalternas na produção capitalista. As instituições ideológicas tentam a desarticulação de todas as referências que poderiam servir para a crítica e a criação, para o desmanche e a reconstrução que poderiam alçar o homem, submerso nas promessas do capital, para um outro patamar qualquer. Quanto mais fácil se torna a vida na sociedade de consumo e produção capitalista, mais difícil fica preservar a consciência das exigências da necessidade que a impele, bem como mais fácil fica a manipulação pela condução dos desejos para a manutenção do processo: a vida não se fixa e nem se realiza em coisa alguma permanente <sup>17</sup>.

A própria base da informação é limitante: as palavras habitualmente nos dão uma das versões do real, a mais objetiva e pragmática de acordo com os princípios do sistema. A legitimação vigente que a ideologia dominante pede à escola não dá conta da abrangência das contradições existentes no movimento da sociedade<sup>18</sup>, da realidade da vida social, não explica e não resolve as contradições, esconde limites e, ainda mais, gera novas barreiras. Sem unidade, a realidade perde sua versão total, áudio-visual-tátil-olfativa-gustativa, e recebe a versão verbal. Longe de sua origem, o indivíduo é levado a adotar uma linguagem, sem tirar proveito de suas habilidades audiovisuais naturais.

---

<sup>17</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.145-148

<sup>18</sup> Cf. CURY, [s.d.], p.122

## a. Dessensibilização

A formação, a iniciação no repertório hegemônico é um verdadeiro processo de dessensibilização das pessoas. É um bombardeio ininterrupto através dos diversos canais de persuasão cultural e meios de comunicação, da casa à rua, à escola, ao trabalho, ao lazer, e sob o qual o indivíduo está sendo exposto praticamente desde o momento em que nasce. A divulgação de um saber mais abrangente entra em contradição com a sociedade capitalista. Para manter a exploração do homem pelo homem, a informação não pode ser humanizadora. As oportunidades oferecidas pelo desenvolvimento da civilização custam a espontaneidade criativa e a potência sensível. A mesma evolução que aumenta as possibilidades expressivas nos deixa a incapacidade de usufruí-las<sup>19</sup>.

Demolindo as noções de tempo e espaço que não servem ao modo de produção capitalista, "procuram-se impor os valores do consumismo como valores reais, única meta de vida e única forma de realização social. A curiosidade natural do jovem diante da vida, os anseios, as aspirações e as necessidades do adulto, tudo é sumariamente reduzido ao nível de mercadoria, a fim de serem consideradas realidade, fora da mercadoria não há realidade. O próprio homem, portador de tantas capacidades criativas e produtivas, só interessa enquanto mercadoria. O resto é mero sonho, mundo utópico, romântico, enfim irreal. Caminhos de vida? Intuição? Sensibilidade? Realização de um íntimo potencial criador? Tudo irreal!" (OSTROWER, 1987, p.334). Vale o que dá sentido à moda, à publicidade, ao mercado fonográfico, ao consumo de produtos e de idéias do sistema.

## b. Perda de identidade: descaracterização cultural

A personalidade dos indivíduos é composta, sofre a influência de vários elementos, e nunca de um só dos vários grupos sociais de que faz parte<sup>20</sup>. Na verdade um dos grupos é mais determinante na sua formação e, afinal, na construção de sua identidade, mas em diversos momentos uma outra influência social pode orientar suas atitudes. Suas necessidades, sua percepção e, portanto, seu comportamento estão embasados na sua experiência anterior junto aos seus pares, mas algumas vezes poderes externos influenciam a sua vida, distanciando-o do repertório semiótico de sua comunidade. É o princípio do que Lyotard chama de "decomposição dos grandes relatos, quando o indivíduo parece estar só, já que privado de um significado que o une historicamente a outros indivíduos" (MARTELETO, 1987, p.177).

A cultura popular é a sedimentação de culturas de épocas passadas, ou um aglomerado de fragmentos de todas as concepções de mundo e de todas as vidas que se sucederam na história

---

<sup>19</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.334

<sup>20</sup> Sobre a formação do indivíduo através do contato social, ver, mais adiante, em **6. Sem crítica**, e, no capítulo IV, E.1. Troca: o indivíduo perde-se pelo social.

de um grupo humano<sup>21</sup>. A sua plena expansão é impedida quando uma outra cultura a domina, privando-a de uma série de recursos. As condições de vida e as relações que mantêm a dominação impedem a plena manifestação dessa cultura<sup>22</sup>. Daí o fato de não possuir o mesmo grau de consistência formalizada da cultura hegemônica. Por ser a "expressão de camadas sociais subordinadas, e logo privadas de iniciativa histórica" (MARTELETO, 1987, p.176), tende a ser essencialmente receptiva, passiva, os elementos superestruturais dominantes atingem a classe dominada e esta "os incorpora, ainda que não tenha claro para si o significado destes elementos" (CURY, 1987, p.79).

A cultura popular possui uma sólida e característica infra-estrutura material de produção, circulação e inculcação de ideologias, baseada fundamentalmente em procedimentos mecânicos e grupais de elaboração da cultura. É a introdução das novas tecnologias produtoras e inseminadoras de símbolos na esfera superestrutural que convulsiona a estrutura e organização dos aparatos de hegemonia populares. Revolucionam-se paulatinamente a base cultural, o conjunto de suportes institucionais da sociedade civil, surge uma nova base que supera com muita perfeição a armadura e o funcionamento material de todos os aparatos de hegemonia anteriores. Alteram-se radicalmente os processos massivos de produção, circulação e inculcação de símbolos e de sentido, em uma palavra, de elaboração da consciência social<sup>23</sup>. É "para a sociedade subdesenvolvida um desafio adaptativo que põe em cheque os valores culturais que lhe conferem identidade" (ANDRADE, 1993, p.31).

A estabilização do sistema capitalista se dá continuamente através de desarticulações culturais. O capital teme o diferente: só é saber o que mantém o sistema. "Há uma necessidade de proporcionar conhecimentos válidos ao lado da necessidade de neutralizar a ideologia da classe subalterna" (CURY, 1987, p.61), desarticulando sua concepção de mundo e sujeitando-a à hegemônica. "O desenvolvimento e aperfeiçoamento de hábitos básicos, a sistematização do saber em vista de sua transmissão" (CURY, 1987, p.60) ensejam, na ligação "cultura" e produção, a adaptação total e inquestionável aos valores capitalistas. Produzem e reproduzem conhecimentos técnicos e gerais que transformam o repertório social, abrindo espaço para as análises do saber competente que demolem concepções outras sobre a realidade. O conhecimento objetivo, prático e despersonalizante do senso comum, com sua ideologia da igualdade, ilusória e descaracterizadora, descuida das diferenças cognitivas e despreza os diversos repertórios. A convergência sîgnica voltada para a viabilização das relações sociais não se resolve pela exclusão ou pela imposição de qualquer repertório, não deveria implicar a homogeneização das pessoas, apenas a aquisição de um referencial comum que ampliasse as possibilidades dos intercâmbios sociais, enquanto facilitasse a intersubjetividade<sup>24</sup>. Mas, não é assim que tem ocorrido.

---

<sup>21</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.176

<sup>22</sup> Cf. CURY, 1987, p.91

<sup>23</sup> Cf. J. Esteinou Madrid, As tecnologias da comunicação e a transformação do estado capitalista. In FADUL, A. (38:57-8) conforme ANDRADE, 1993, p.29

<sup>24</sup> Cf. PINTO, 1992, p.48

"Na sociedade contemporânea altamente complexa e industrializada, [...] a produção e o consumo em grande escala se estendem até sua dimensão cultural" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.177). A intermediação comercial na esfera cultural proporcionou o surgimento de posicionamentos críticos e estéticos que se conservam desligados de uma verdadeira produção cultural popular<sup>25</sup>. A "cultura popular", transformada em valor mercantilizado, é fabricada industrial e massivamente, com a mesma velocidade com que são produzidas as mercadorias. É uma produção sîgnica dita popular porque é para o povo, não por ser feita pelo povo. "A falsificação absoluta do saber" (CURY, 1987, p.72) implica na perda total da identidade de classe, da referência existencial original. O sistema ideológico amplamente consumista leva o operário a procurar assimilar os padrões que o aparentariam à classe média. Assim cativado por novos valores sîgnicos, assume a opressão de uma nova linguagem, imaginando que conquistará certamente melhor condição de vida; mas, em primeiro lugar, está perdendo uma fluência expressiva e um fluxo semiótico familiar.

A mundialização da cultura do espetáculo, a cultura do simulacro, do consumo de imagens, invade a mente do homem com uma série de aparatos modificando os olhares sobre o mundo, o ouvir as coisas, o pensar nelas e senti-las. Num processo que aliena as pessoas de sua realidade, por exemplo, filmes estrangeiros dublados produzem transculturação não participativa e destruição de valores artísticos. Assim, repetindo as regras político-econômicas, o centro do mundo das artes está sendo regido pelos códigos estéticos europeu e norte-americano, que se recusam a ver o código de outras culturas. Quando não são algumas obras surpreendendo os preconceitos, dando mostra da vitalidade terceiro-mundista, o que encontramos mostra mundos deturpados, expressões oprimidas pela própria recusa de aceitação de seus códigos originais<sup>26</sup>.

Paralelo a um caminho da inovação que se dirige para um futuro audiovisual, há um outro, o da tradição, que, apesar de ser moldado no mesmo poder da união da comunicação visual com a comunicação sonora, luta para sobreviver. Os rituais e cerimônias da humanidade sempre possuíram uma determinada cenografia, uma ambientação sonora e um roteiro de falas. Mas, se antigamente eram os trajes altamente distintivos que propiciavam a devida identificação das autoridades, garantindo-lhes o *status*, hoje, esses trajes só são usados em ocasiões muito especiais, porque as telecomunicações audiovisuais já divulgaram suas fisionomias, tornando-as reconhecíveis. Os costumes e os hábitos perdem seu sentido perante as inovações, mesmo o diálogo pessoal, cada vez mais, perde o seu lado cênico, os gestos e as expressões faciais. O verbal impõe-se com exclusividade, ocorre a descaracterização e a desvalorização das diferentes identidades audiovisuais em favor de uma uniformidade: os locutores das FMs parecem os mesmos em todo o país, os repórteres na TV perdem seu sotaque e sua gestualidade.

---

<sup>25</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.175

<sup>26</sup> Cf. ANDRADE, [s.n.t], p.2; ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.44 e BARBOSA, 1992

## 5. Sem crítica

A superficialidade igualitária derruba as diferenças e os parâmetros que podem gerar qualquer conflito, questão ou crítica. Mas o processo de dúvida é fundamental para a construção individual humana. O famoso "*Cogito ergo sum*" de Descartes era simples generalização de um *dubito ergo sum*. Ao duvidar de algo, o homem se posiciona perante a realidade, toma conhecimento de uma distinção mundo-exterior-consciência. Depois disso, faz análises e sínteses mais ou menos complexas para solucionar sua dúvida, pode resolvê-la ou não, mas o que importa é o encontro consigo mesmo, o interesse cognitivo da consciência em relação ao seu próprio conteúdo<sup>27</sup>. Porém o poder do capital comunica a informação conservadora do homem formado como uma engrenagem que mantém constante o funcionamento da máquina. O homem indivíduo não interessa à produção capitalista, a crítica criativa só é tolerada se serve à criação de melhores processos de apropriação e mais capital.

A escola tem formado mãos e não cabeças, as aptidões cognitivas continuam submersas "à disposição de repetir o pensado" (PINTO, 1992, p.50). A produção e distribuição horizontal e vertical de informações filtradas são um processo maquinal de análise sem crítica. A formação das instituições ideológicas transmite "o conteúdo pelo conteúdo, e para que os alunos passem a dispor dele sem razão imediata, funda-se na idéia de um conhecimento objetivo que, como um bem em si mesmo, independe dos sujeitos e será apropriado sem interferência nos modos de ser de quem aprende ou modificação deles decorrente" (PINTO, 1992, p.51). Apresenta-se um saber-ferramenta que se liga ou se desliga, sem ideologia, inodoro e insípido. Não se fala dos conteúdos educacionais em si, que implicam o posicionamento, a intencionalidade e a implantação de um repertório que se conjuga com "vínculos estabelecidos entre as classes dominantes e as idéias dominantes" (CURY, 1987, p.63) "no interesse de grupos em nome dos quais esses estão sendo transmitidos de geração em geração" (FREITAG, 1980, p.23).

A "relação pedagógica como instrumento de hegemonia [...] é uma barreira protetora de uma forma de sociedade que desloca a intuição [percepção] de suas contradições para falsos problemas" (CURY, 1987, p.49). A persuasão da comunicação, no seu papel dissimulador, apresenta falsas respostas ou povoa as consciências com pseudoproblemas<sup>28</sup>. A crítica superficial imediatista se refere às condições determinadas e, ocultando as determinantes, "satisfaz necessidades imediatas do trabalhador, mas as vincula em torno das necessidades fundamentais do capital" (CURY, 1987, p.99). A análise permanece na exterioridade recíproca das coisas, capta apenas o momento de manifestação do fenômeno, vê só a forma, não faz referência à essência, isto é, ao processo de sua produção e, assim, oculta o global. A dominação não transmite aos dominados o saber que permitiria vislumbrar o alcance da própria sujeição.

<sup>27</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.292-293. Sobre o confronto entre as diferenças, ver, mais adiante, **B. 2. As encruzilhadas signicas** e p.83

<sup>28</sup> Cf. CURY, 1987, p.72. Sobre a demolição do poder crítico através das limitações do código, ver, neste capítulo, **B.4.c: Construindo uma crítica dos signos**

## 6. Sem agir

A confiança na realidade da vida "depende quase exclusivamente da intensidade com que a vida é experimentada, do impacto com que se faz sentir. Onde quer que prevaleça, a força da vivência oblitera qualquer outra realidade. Mas, desde que deixou de ser exercitada, nossa capacidade de ação e de discurso perdeu muito de sua antiga qualidade<sup>29</sup>. O homem, através do seu próprio fazer, poderia adquirir um saber próprio que, entretanto, não é considerado saber: há uma valorização do saber instuído, alheio. "O fetichismo do saber absoluto esmaga o vivido (LEFEBVRE, 1973, p.87 conforme CURY, 1987, p.98), o vivido e o imediato tentam em vão emancipar-se do saber institucionalizado, mas terminam excluídos, desarticulados ou mutilados. O saber foi compartimentado em áreas que, buscando sempre maior especialização, ancoradas na formalização acadêmica, abriram mão da prática em favor da teoria. A manutenção da divisão entre a teoria competente e a prática cotidiana interessa à manutenção das relações sociais, são defesas postas a fim de neutralizar outros saberes que possam desestabilizar o instuído<sup>30</sup>. A ação poderia construir um repertório suficientemente consistente para sobressair-se perante a massa e tornar-se um referencial crítico.

O antagonismo existente entre o trabalho manual e o trabalho intelectual dá base para sustentar a relação de dominação. "À elite cabe pensar e chegar à competência através do aprofundamento dos seus estudos, enquanto as classes subalternas" (ANDRADE, 1993, p.35) devem suportar a ação ordenada. E esse trabalho físico é diferente da ação de um homem que concretiza e experimenta livremente, no mundo objetivo, a própria consciência em toda a sua integridade.

A elite está exercitando o fazer, e os marginais, a passividade da recepção. "As mensagens emitidas de diferentes lugares geográficos ou políticos são recebidas sem o exercício do senso crítico, preenchendo com entorpecentes o tempo do não trabalho, a dimensão da fantasia e do imaginário, conduzindo à inação" (ANDRADE, [s.n.t], p.2). O ópio do povo é uma liberação final do trabalho e da necessidade, que permitiria atividades superiores. Porém "as fadigas e penas de adquirir e os prazeres de incorporar o que é necessário à vida são tão ligados entre si no ciclo biológico, [...] que a total eliminação da dor e do esforço não só despojaria a vida biológica de seus prazeres mais naturais, mas também privaria a vida especificamente humana de seu próprio vigor e vitalidade" (ARENDT, 1993, p.132). A dor e o esforço, juntamente com a necessidade com a qual se vinculam, são modos pelos quais a própria vida se faz sentir. É uma utopia o ideal divulgado pela sociedade moderna que, também, é o sonho mais antigo dos necessitados e pobres. Pode ser encantador enquanto sonho, mas é uma felicidade ilusória se realizado. As horas vagas serão gastas em novas formas de consumo, quanto maior o tempo disponível, mais ávidos e insaciáveis serão os apetites. Hoje mesmo os apetites se tornaram mais

---

<sup>29</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.59 e 133

<sup>30</sup> Sobre a competência instuída ver, também, no capítulo IV, nota 21

refinados, porém o consumo não se restringe às necessidades básicas, visa, cada vez mais, às superfluídades.

A deteriorização da opinião pública política, ou seja, a despolitização da grande massa é "conseqüência de um sistema de dominação que tende a excluir os problemas da prática da discussão pública" (MARTELETO, 1987, p.175). O mecanismo de dominação da seleção pela competência, o monopólio do fazer, construído dentro dos aparelhos ideológicos de formação, subsistem no processo comunicativo: "o sujeito do saber, ao compartimentá-lo, forma novos sujeitos, mas se a informação não privilegia a prática e sim a teoria, os sujeitos serão sempre aqueles que estão no rol dos competentes para decodificá-la, e que estão escalados, portanto para manter o poder" (ANDRADE, 1993, p.36). "Não há lugar para enunciações, só o enunciado basta, já que o sentido do conhecimento está definido" (CASANOVA, 1990, p. 136) e mascara a constituição do sujeito e da sua história no mundo. O sujeito dentro do social torna-se sujeitoado, aquele que deveria ser o agente social não se apresenta, o ator representa um papel alheio.

Perante a realidade complexa, o homem formado e informado pela comunicação dentro do capitalismo, assemelha-se a um cego, com sua bengala, tentando entender a Bahia. No mundo moderno, o conhecimento direto e objetivo perdeu o seu significado: "entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo, eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo transformando-o num espetáculo.[...] Os indivíduos não entram em contato com a realidade através de sua praxis, mas pela informação veiculada pelos meios de comunicação de massa ou armazenada nos bancos de dados" (MARTELETO, 1987, p.177). A informação seria o elemento, a prótese que mediatiza os processos de apreensão da realidade e as próprias relações sociais, modificando, de acordo com seu conteúdo e sua forma, a relação do homem com o mundo<sup>31</sup>.

A ideologia toma posse das mídias audiovisuais, ilustrando, conduzindo, imobilizando e condicionando, de modo a autorizar o uso da linguagem verbal. Os indivíduos não são estimulados a utilizar sua capacidade de produzir e se expressar em linguagem audiovisual, que, ao contrário, acaba servindo à exposição rígida e unilateral, dando *status* ao idioma, falado ou escrito, obscurecendo as expressões humanas populares originais. "As possibilidades abertas à aplicação didática da tecnologia dos áudio-visuais foram, em larga medida, desperdiçadas às mãos dos professores, para manter sua atividade [...] A atenção e o interesse que os artifícios técnicos possam trazer à aula não compensa o caráter centralizador da preleção [...] distrai os estudantes da única atividade que efetivamente produz aprendizagem: o ato próprio de conhecer, que pode ser auxiliado ou dificultado, mas não substituído" (PINTO, 1992, p.50).

A força de trabalho separada dos meios de produção define o operário como tal e se torna condição de sua reprodução como operário. Da mesma maneira, a reprodução das condições

---

<sup>31</sup> Sobre as próteses, intermediadoras da conexão do homem com o real, e seus efeitos, ver p.15 e 49 deste trabalho

de dominação conservam a grande maioria separada da produção de sentido. A informação que a massa recebe mantém a separação social e técnica, busca separar o saber instrumento do fazer real da cidadania. A elaboração de um saber falso e falsificador, o contínuo esforço para reduzir os limites da formação e da informação cotidiana tentam conservar os sujeitos em atuações que restringem o desenvolvimento individual, separado-os dos atos que poderiam fundar a ação do cidadão<sup>32</sup>.

## B. A INFORMAÇÃO LIBERTADORA E TRANSFORMADORA

Para Hegel, "o mal não está no objeto percebido como mau, mas no olhar que o percebe como mau" (COELHO, 1992, 8 de abril). A informação é potencialmente boa e ruim, seu uso e sua percepção é que determinam as conseqüências e os juízos que podem ser feitos. Os infinitos contextos sociais, dos maiores aos menores, estão entregues às possibilidades da informação que pode construir uma vida plena ou uma existência limitada.

A cultura dominante já entende as regras do jogo comunicacional e aposta alto, jogando firme em busca da vitória de seus ideais. As classes interessadas no acesso aos bens que toda a humanidade ajudou a construir, aqueles voltados à abertura da sociedade para outras possibilidades de mundo, os marginais, os periféricos, sejam países, povos ou classes, precisam aprender a se defender no campo da informação.

A democracia do saber não existe, mas as cartas importantes do jogo estão todas na mesa. A humanidade pode aprender a desembaralhá-las e ler os signos, aqueles sinais que permitem a trapaça e a contínua vitória dos seus adversários.

### 1. A manipulação falha

O capitalismo busca sua sistematização em termos de coerência e coesão, mas não existe como sistema acabado e fechado, a produção e a reprodução das relações pelas quais o sistema hegemônico trabalha se fazem dentro de um processo totalizante, mas não totalizador<sup>33</sup>. A restrição, o limite intransponível que o capital tenta construir, a dissimulação, a tentativa de esconder a realidade e a aparência de dominação irrestrita, esbarram no limite do poder. O poder é restrito porque não domina tudo por todo o tempo; a ocultação não é absoluta, longe de assegurar definitivamente e para sempre a reprodução do sistema, a eficácia não é um *a priori* igualmente válido para todos os contextos e indivíduos.

---

<sup>32</sup> Cf. CURY, 1987, p.40 e 72

<sup>33</sup> Cf. CURY, 1987, p.39

"O movimento real continuamente se opõe ao movimento ideológico que dissemina a mistificação" (CURY, 1987, p.125). A classe dominante vigia permanentemente, porém a situação na sociedade da informação é mutável, não representa uma perenidade e nem uma fatalidade. Ocorrem momentos de desarticulação da coesão hegemônica que possibilitam às classes dominadas ocuparem um espaço cultural, produzindo, divulgando a sua própria ideologia e fundando uma nova identidade<sup>34</sup>.

Informar e formar é uma contradição da visão hegemônica, opõe-se à divisão básica capitalista entre o saber e o trabalho, opõe-se à estrutura de relações sociais dependentes quando possibilita a apropriação coletiva do saber. Enquanto força produtiva, o saber deveria ser propriedade exclusiva da classe possuidora, mas a sofisticação da produção capitalista criou funções que exigem trabalhadores com melhor nível informacional, forçando uma formação de nível mais elevado, impondo uma melhoria na qualidade da escola. Para se fazer prioritariamente pelo consenso, o que exige o apoio da classe dominada, a classe dominante também precisa, ainda, de articular em torno de si alguns interesses informacionais dos grupos oprimidos, sem que com isso desapareçam as contradições de base<sup>35</sup>. Assim, o aumento da quantidade e da qualidade da informação existente no sistema é indispensável à evolução do capitalismo, enquanto, ao mesmo tempo, a educação, o lazer e a comunicação funcionam como válvula de escape das tensões do sistema<sup>36</sup>.

A função civilizadora das instituições não serve só à produção capitalista e ao sistema de dominação. Não é possível excluir totalmente o conhecimento crítico do puramente ideológico. A desocultação da dissimulação pela ruptura com um saber ideológico falsificador em vista de um saber mais revelador está sempre presente, mesmo que de modo latente. Em momento algum se torna impossível ou inútil que a contradição existente nas coisas se revele na consciência. Dentro do pequeno grau de liberação do fluxo de informações, somado às defasagens em relação às intenções originais da classe hegemônica, surge uma chance de liberação das classes subalternas<sup>37</sup>.

Ainda que incipiente, uma identidade não é totalmente perdida no confronto com a cultura dominante e continua sendo a própria condição de classe<sup>38</sup>. A organização do saber que é oferecida, preferível a nada, cria condições para novas formas sociais, "desprovincialização da cultura e superação de formas anacrônicas de se perceber o real" (CURY, 1987, p.95). O aprendizado da leitura dos códigos, de qualquer forma e de qualquer discurso, abre um campo de possibilidades contrárias aos conteúdos dominantes. Mesmo que boa parte das comunicações dominantes seja alienante, não é possível o controle absoluto das conseqüências e

<sup>34</sup> Cf. CURY, 1987, p.51

<sup>35</sup> Cf. CURY, 1987, p.75, 78 e 88

<sup>36</sup> Sobre as necessidades da atual hegemonia de um fluxo de informações voltado para a produção capitalista, formação de mão-de-obra, reprodução das relações, do repertório e, em suma, do próprio sistema, ver, no capítulo V, **D.INFORMAÇÃO E CAPITAL**, especialmente em **1.Informação e produção: saber e poder**, e em **2.Reprodução**

<sup>37</sup> Cf. CURY, 1987, p.42 e 70

<sup>38</sup> Cf. CURY, 1987, p.72

representações que elas geram: a manipulação capitalista da informação contém aberturas e possibilidades imanentes que são um germe da crítica e do fortalecimento da resistência.

## 2. As encruzilhadas signícas

É preciso observar-se que a internacionalização das informações, ligando e aproximando as comunidades, criou encruzilhadas culturais em várias partes do mundo, onde são infinitas as possibilidades que se abrem com o intercâmbio. As telecomunicações abriram campos para o encontro; o vídeo, o rádio e a imprensa escrita representam lugares para troca e elaboração coletiva das vivências individual e social.

O encontro com as semelhanças e o confronto com as diferenças através da mídia é, para muitos, como encarar o espelho e ver, de um outro ângulo, a própria realidade. As diferenças e até mesmo o antagonismo de perspectivas, valores e sentidos concorrem para a atividade didática da formação humana, o que constroi a história, o que traz o fato novo é o surgimento das diferenças diante dos padrões, o que afirma a identidade é o contraponto com o que é diverso. Um filme, uma foto ou uma notícia podem, despretensiosamente, trazer a vivência da diferença ao superarem as falhas dos discurso pedagógicos-ideológicos que nascem da não captação ou do escamoteamento da contradição<sup>39</sup>.

### a. Novos sentidos e sensações

Ao mesmo tempo que ocorre uma nova normatização da vida das massas nas grandes cidades, à medida que aumenta o número de opções<sup>40</sup>, "nosso conhecimento inteligente e todo nosso ser sensível é estimulado de mil maneiras, devendo se enriquecer e desenvolver neste processo" (OSTROWER, 1987, p.334). Hoje em dia, o livre acesso às informações, as notícias sobre acontecimentos atuais, a grande variedade de materiais e processamentos modernos que existem enriquecem e desenvolvem nosso repertório.

"O poder da informação, aliado aos modernos meios de comunicação de massa, tem capacidade ilimitada de transformar culturalmente o homem, a sociedade e a própria humanidade como um todo" (ARAÚJO, 1991, p.37). Através da divulgação das grandes obras de arte, nossa consciência é ampliada, em dois sentidos, pelo que é dito e pela forma como é dito. A comunicação pela arte, mais que outras, ao mesmo tempo que nos faz testemunhas dos eventos narrados, abre um mundo de novas sensibilidades dentro de nós<sup>41</sup>. Se a vida na sociedade, rica em processos informativos, perde em vitalidade e em intimidade com as boas coisas da natureza, ganha em refinamento e em sensibilidade para as sutilezas do mundo<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Cf. CURY, 1987, p.16

<sup>40</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.112

<sup>41</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.276

<sup>42</sup> Sobre o refinamento dos apetites e a separação entre o homem e real, ver, neste mesmo capítulo, A. 6. Sem agir

Assim, para que não se perca a humanidade durante o desenvolvimento, o grande desafio social "não será a tecnologia mas o aprimoramento do próprio ser humano, como um pré-requisito para que a tecnologia ou conhecimento técnico possa continuar a se desenvolver sem ameaçar a qualidade de vida" (ARAÚJO, 1991, p.37). O ato pedagógico das comunicações, uma ação do homem sobre o homem, pode intervir na direção de um horizonte mais humano<sup>43</sup>.

## **b. Novas relações comunicativas**

As pessoas não entram na aldeia da comunicação à maneira de simples receptáculos sociais da axiologia dominante, nem como meros agentes biológicos, mas ao modo de agentes históricos que podem contradizer o discurso dissimulador, conforme o fazem constantemente, com diferentes intensidades<sup>44</sup>.

O fermento de transformação implícito no movimento histórico dos homens pode modificar o sistema de comunicação, cujos processos possuem uma instabilidade mais ou menos aberta à ação e influência da sociedade civil. A manutenção do sistema pela informação está envolvida pelas transformações sociais. As finalidades e formas dessa perpetuação sustentada pela comunicação depende das apropriações, pelas classes dominadas, dos instrumentos de produção, divulgação e manipulação signíca. A melhoria nas políticas de informação da mídia como exigência da própria produção capitalista ou das pressões sociais pode servir à transformação da sociedade atual.

Pensar na mídia e nos outros aparelhos ideológicos só como instrumento de dominação é ignorar a possibilidade da conquista humana de um mundo humano. O esquecimento de sua ligação com a mutabilidade das relações sociais acaba por contribuir para a dissimulação de poder perene das ideologias dominantes, excluindo a resistência e a rejeição da dominação<sup>45</sup>. Habermas crê na reversão da atual situação cultural massificada através da emancipação da comunicação. Os AIE podem corromper todo sentido de liberdade que divulgam, elaborar deturpações em benefício próprio, mas, velada ou inadvertidamente, em pequena escala estão auxiliando a resistência e podem continuar contribuindo cada vez mais.

A difusão de novas concepções começa a tirar alguns grupos da passividade, e uma outra hegemonia, que critique e supere os elementos implícitos na ideologia vigente, pode assumir a rede de aparelhos ideológicos, organizando, dando coerência e capacitando para a elaboração de outra homogeneidade filosófica explícita<sup>46</sup>.

## **3. Os outros aparelhos ideológicos**

A instituição é uma maneira humana de colocar-se certa ordem no espontâneo; não é, fatalmente, burocrática, já que existem vários graus de institucionalização, e os agentes

---

<sup>43</sup> Cf. GADOTTI, [s.d.], p.8

<sup>44</sup> Cf. CURY, 1987, p.104

<sup>45</sup> Cf. CURY, 1987, p.78

<sup>46</sup> Cf. CURY, 1987, p.77. Sobre a retomada do poder de agir, ver, mais adiante, 4. O saber transformador

participantes podem possuir diferentes consciências das funções e da ordem institucional. Não é a instituição dos aparelhos ideológicos que está em jogo, mas o caráter processual que historicamente assumiram, muitas vezes, diferente do seu projeto inicial. À medida que o espaço de hegemonia exercida pela classe dominante reflui em função das pressões exercidas pela classe subalterna, a estrutura da comunicação e informação vai sendo tomada em vista da transformação social. Começam a surgir instituições, ou mesmo mensagens partidas dos AIE, norteadas pelo "compromisso ético com a sociedade [...] privilegiando a leitura crítica da sociedade brasileira e suas contradições" (ANDRADE, [s.n.t], p.3). Mesmo a escola gerenciada pelo capitalismo pode originar um saber contestador. Existe uma possibilidade transformadora nos AIE junto ao insistente lado reprodutor, pois o caráter progressista da informação não é totalmente incompatível, dentro das instituições propriamente capitalistas, com o seu lado conservador. É o grau de revelação que a informação veiculada permite em relação ao real que anuncia a consciência de uma nova prática ou a tentativa de ocultá-la no conjunto de conhecimentos dissimuladores<sup>47</sup>.

Qualquer grupo subalterno só passa de objeto a sujeito da história com o auxílio de coletividades formais e estruturadas. A nova organização representa uma superação ao dar forma ao espontâneo, ao refinar um pensamento e cuidar de sua reprodução. Muitas vezes não falta a insatisfação popular; mas, graças ao esforço da classe hegemônica, a ação popular organizada, torna-se capaz de mobilizar essa insatisfação. Pode existir o reconhecimento de que a luta é de todos, que é necessária a união entre iguais, mas não o pensamento em termos de qualquer forma estruturada de entidade ou representação dos interesses coletivos<sup>48</sup>.

Quando uma coletividade prepara gradualmente sua identidade, ela organiza suas práticas e cria suas próprias agências, instituições que elaboram, fortalecem e divulgam padrões alternativos para aqueles identificados com a dominação. Os movimentos sociais são promotores de um alargamento do espaço político, rechaçando as práticas vigentes, revelando e politizando questões do cotidiano. As agências da ruptura cujos membros defendem seus interesses, expressam suas vontades e constroem suas lutas, já constituem, na verdade, novas práticas de agenciamento social, representam a resistência e os projetos de transformação<sup>49</sup>. No exercício de práticas embrionárias de participação, estão incluídas a discussão em grupo, o exercício da escrita, da fala e da leitura, o manuseio de alguns veículos de comunicação, a prática reiterada da relação e do entendimento humano. Mesmo restritos a um grupo e mesmo numa só localidade, são experimentados momentos de cidadania no uso da informação.

Com o aumento das pressões sociais, os veículos de informação podem até ser, definitivamente, o lugar onde os oprimidos adquirirão lucidez e força. Porém liberar o acesso a esses centros de elaboração da informação não é suficiente, não basta abrir as portas para a democratização: a pedagogia deve ser modificada. A mediação feita pela educação da escola e dos outros

---

<sup>47</sup> Cf. CURY, 1987, p.78, 95, 101 e 103. Compare, também, com CURY, 1987, p.70

<sup>48</sup> Cf. CURY, 1987, p.95; CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.21 e HOBSBAWM, 1978, p.67 conforme CURY, 1987, p.99

<sup>49</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p. 3, 8 e 13; CURY, 1987, p.51

aparelhos deve ser uma mediação crítica, que permita a descoberta e a habilitação reflexiva. A função política da informação voltada à transformação é educar politicamente, rompendo com a ideologia dominante, e explicitar as tarefas de uma reflexão sobre a realidade.

Nessa perspectiva, "a sala de aula deixa de constituir-se o local privilegiado para o reagrupamento de sujeitos dispostos à sistematização de experiências afins, em curso, no ensaio espontâneo da intersubjetividade" (PINTO, 1992, p.53). Diversos veículos podem assumir a função de arma crítica, elaborando um discurso voltado à elevação das consciências dominadas pelo senso comum da ideologia hegemônica, que destrua a pseudoconcretidade das representações do repertório instuído pela dominação<sup>50</sup>. "A própria experiência de vida de uma classe é um momento pedagógico de intensa significação, e que dá uma certa ordem às ações vividas. Ela pode ser chamada de instituição pedagógica elementar, [...] educa pelas condições de vida, pelo estilo de vida, pelas necessidades a serem preenchidas e pelos problemas reais" (CURY, 1987, p.95). A educação em todas os seus aspectos, em qualquer instituição, deveria, sim, valorizar, organizar e elaborar o conteúdo e a forma do conhecimento direto não resultante de uma atividade sistemática.

A existência de uma nova ideologia por si só exige instituições com padrões próprios de organização, e a manutenção dessas mesmas organizações culturais das classes subalternas se torna básica para a circulação de seus signos. A resistência cultural depende da sua estratégia, de seu repertório, de seus ideais, do grau de coesão que a identidade cultural em si confere às diferentes culturas e, também, das possibilidades que os aparatos coercitivos e os núcleos de elaboração discursiva oferecem para a sua divulgação. As instituições por si só não são transformadoras, a conquista da transformação depende de um aparato e de um conteúdo informativo; por isso, os canais informais que estão adquirindo seu espaço constroem uma linguagem própria para trabalhar a informação<sup>51</sup>.

As idéias pedagógicas nas organizações populares podem adquirir a força de superação crítica ou de conservação. A integração entre a realidade, a estrutura em geral, e a estrutura informacional pode ocorrer se os agentes pedagógicos, que agirão diretamente ao nível das consciências, estabelecerem-se como mediadores reais e concretos entre o social e o individual, entre o momento teórico de concepção de mundo (pensar sobre o repertório) e o momento prático de vida (produzir novos sentidos e novas representações).

### a. Rearranjos e contra-informação: as novas identidades

Dentro das novas formas sociais, sempre podem ser assinaladas novas formas de representação. Uma tomada de consciência que leva em conta interesses diferentes do capitalismo passa pela elaboração homogênea e autônoma da concepção de mundo própria de um determinado grupo

---

<sup>50</sup> Compare com CURY, [s.d.], p.126; CURY, 1987, p.77

<sup>51</sup> Cf. CURY, 1987, p.94 e ANDRADE, 1993, p.32. Sobre a necessidade e a elaboração de uma nova linguagem para a transformação, ver, mais adiante, 4.b. Divulgação e a produção signica

e sua expressão coerente e adequada<sup>52</sup>. O surgimento de uma identidade grupal exige uma concepção sógnica genuína, pois movimentos sociais são formas singulares de expressão.

Por causa da sua diversidade, as práticas sociais das classes populares podem ser desvalorizadas, mas são expressão de resistência, autonomia e criatividade. A emergência de uma nova configuração das classes populares no cenário público se manifesta através de uma linguagem própria, de lugares singulares e ações características. O novo ideário, a nova instituição, implica um novo tipo de expressão<sup>53</sup>, um discurso que opõe ao dominante uma contrastante ordem sógnica de valores, idéias e modos. As condições de existência do grupo são impregnadas de significados culturais, e é na elaboração diferenciada dessas experiências que se constituem interesses, sujeitos coletivos, identidades e movimentos sociais.

Os conflitos existentes entre as classes nem sempre são visíveis, os dominados e os dominantes vivem uma tensão que muitas vezes não tem sentido explícito. As classes subalternas possuem mediações por meio das quais seus anseios e insatisfações tendem a irromper na superestrutura, mesmo que a existência desses signos da resistência não implique necessariamente em uma noção consciente do que o signo reflete, só quando tal negação irrompe na forma de expressões culturais é que se torna possível a detecção de interesses diferentes e divergentes, bem como a possibilidade de uma reelaboração mais crítica da situação. É no terreno das idéias e do pensamento sobre a produção sógnica da prática expressiva que está o momento em que as classes subalternas tomam consciência da sua realidade<sup>54</sup>.

A formação de uma cultura de resistência ou de uma anticultura dominante depende de como as forças sociais e humanas em conflito conseguem redirecionar o processo histórico de vida. Deve "reunir elementos não apenas da cultura vivenciada das classes subalternas, como também elementos extraídos da cultura dominante e reinterpretados criticamente" (MARTELETO, 1987, p.176). Isso quer dizer que o novo repertório diante da cultura dominante não seria um outro bloco antagonico irreductível: "como as relações sociais são contraditórias, há idas e vindas entre uma cultura e outra, mediações pelas quais uma cultura dominada busca elementos que podem ser reconstituídos e transformados" (CURY, 1987, p.90).

O discurso da ordem ideológica e da disciplina, inscritos em diversas manifestações, é povoado, reinterpretado e enriquecido com os signos da cultura popular<sup>55</sup>. A condição de dominados faz com que a interiorização de elementos que não são seus seja elaborada e recriada segundo o modo como as classes marginais vivem suas condições materiais de existência<sup>56</sup>. Tal recriação se mostra, ao mesmo tempo, afirmadora, pois a cultura do dominante se impõe como ponto de partida, e negadora, já que ocorre uma rejeição de repertório e um questionamento das ligações com a dominação, através da reforma de um conjunto daquelas representações impostas pela classe dominante.

O ideário é filtrado para baixo através das frestas da manipulação ideológica, reelaborado, deslocado e reutilizado. As manifestações da classe subalterna em torno da direção existente

---

<sup>52</sup> Cf. CURY, 1987, p.84. Sobre isso, ver, mais adiante, a produção sógnica, e, no capítulo VII, A.1. Linguagem e identidade

<sup>53</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.5

<sup>54</sup> Cf. CURY, 1987, p.42 e 96

<sup>55</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.10

<sup>56</sup> Cf. CURY, 1987, p.79

significam desarticulação da ideologia dominante e rearticulação para a direção que lhes seria apropriada<sup>57</sup>. "As classes subalternas se permitem reelaborar o discurso dominante, rearticulando-o em face de suas necessidades" (CURY, 1987, p.48), satisfazendo seus anseios, gerando "mecanismos de resistência às tentativas de padronização ideológica" (CURY, 1987, p.96) e permitindo que pela própria ação cultural os dominados se afirmem como gente.

A condição marginal de determinados grupos distantes das informações contidas em jornais e revistas, e, portanto, sujeitos a um número menor de influências faz com que enfrentem menos padrões sociais transformados em bloqueios mentais. A mesma ignorância que os marginaliza deixa-os mais abertos para gerar novos signos para o repertório comunitário. Para sobreviver, um grupo humano pode jogar o tempo todo com as várias identidades que tem, com os vários papéis sociais que desempenha, com os sistemas explicativos que conhece e, num dado momento, "costurar" uma nova interpretação. É claro que também acontecem rearticulações sem a reinterpretação do papel<sup>58</sup>, uma classe pode ser definida apenas pelas suas condições objetivas de existência. Mas os sujeitos envolvidos podem, num momento, ter realmente uma cognição do seu próprio grupo, acionar um repertório diversificado e reestruturá-lo para construir uma identidade social. A reprodução semiótica da ideologia busca a manutenção, no tempo e no espaço, da produção capitalista, mas é derrotada em pequenas escaramuças pela flexibilidade da cultura popular.

## b.A resistência

Talvez não aconteça ou vai demorar algum tempo até que a receita da propaganda ideológica transforme o planeta numa massa de gosto universal. "O mundo explode em movimentos nacionalistas, com minorias étnicas ou religiosas à procura de sua identidade após décadas de colonização cultural e econômica. [...] Um estudo efetuado pelo instituto de pesquisas francês Ipsos/Alice prova a existência de culturas nacionais extremamente fortes" (EMERICH, 1992).

A totalidade social não é algo fixo, ela é um produto resultante das lutas dos agentes sociais ativos. A resistência da humanidade parte da própria criatividade da vida, mas não dispensa o esforço pela conservação da diversidade e pela construção das identidades. As classes dominadas, suas organizações e seus agentes culturais, enquanto desejam a transformação das relações sociais, utilizam a informação como instrumento de uma nova hegemonia para a superação do repertório protetor da praxis inautêntica vigente<sup>59</sup>.

Para Baldelli, a contra-informação envolve, ao mesmo tempo, práticas de comunicação e militância política resistentes à ordem hegemônica e favoráveis à instalação de uma nova hegemonia. "É um processo que visaria garantir a circulação de informações sobre situações de classe, à margem dos canais controvertidos pelo poder constituído e também utilizando espaços que as contradições da burguesia oferecem no seio desses canais" (MARTELETO, 1987, p.176).

---

<sup>57</sup> Cf. CURY, 1987, p.94

<sup>58</sup> Cf. CRUZ, CASTRO & MARTIN, 1994, p.22

<sup>59</sup> Cf. CURY, 1987, p.49

A contradição pode ser explorada de maneira consciente pelos oprimidos. Procurando corroer o senso comum, a classe dominada pode lançar no âmbito da sociedade civil sua contra-ideologia através das próprias instituições existentes devidamente transformadas, ou criando contra-instituições que divulguem a nova concepção do mundo. Tal estratégia só terá possibilidade de êxito definitivo quando a classe hegemônica oscilar no poder: delineando-se a corrosão do contexto histórico que garante a sua hegemonia, dá-se a emergência de um novo bloco. As chances de sucesso cotidiano e localizado de uma comunicação emancipatória e de uma pedagogia do oprimido existem e ainda dependem, continuamente, das falhas dos aparelhos ideológicos capitalistas.

#### 4. O saber transformador

O caminho para a liberdade parte da consciência da própria necessidade e da própria potencialidade, passa pelo conhecimento das privações, dos limites, do espaço a explorar e das fronteiras a expandir. A libertação humana pode ser a instauração completa de uma nova estrutura, mas, antes disso, passa pela instauração de novos sentidos e valores nas ações humanas. A valorização prioritária é a que se refere à promoção dos indivíduos e que inevitavelmente passará pela reestruturação de um sistema de signos. A negação de um acervo semiótico dominante e a proposição de um saber libertário tornam-se, para o indivíduo, momentos conscientes de uma ação social transformadora: a liberdade inicia-se com a liberação do discurso, com homens articulando livremente seus signos, exercitando o pensamento, sua elaboração, sua autoconsciência e sua expressão. Assim, a noção de libertação pode ser ligada à noção de revolução dos repertórios e das linguagens<sup>60</sup>.

O saber transformador existe. A dominação incompleta "guarda a possibilidade de uma nova extensão e de uma outra compreensão do fazer" (CURY, 1987, p.73). A informação ainda é um instrumento de mudança social, é através dela que se imporá e realizará a sociedade democrática<sup>61</sup>; por isso, uma ação concreta e lúcida de transformação exige uma pedagogia significativa nas organizações culturais da sociedade civil, nas entidades responsáveis pela distribuição da informação e no cotidiano dos contatos pessoais<sup>62</sup>. É paradoxal, mas a informação que oprime liberta; mesmo que a mídia, remédio para o problema da comunicação, pareça envenenar a humanidade, as mensagens corretas nos mais diversos códigos podem resolver as deformações dos repertórios sócio-culturais.

---

<sup>60</sup> Cf. CURY, 1987, p.52 e FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.18

<sup>61</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.23

<sup>62</sup> Cf. CURY, 1987, p.90

## a. Vivendo, aprendendo e fazendo

A maioria das atividades humanas não são orientadas para a produção dos seres, mas para a dos acontecimentos, pois essa é a finalidade de ser do homem: a ação<sup>63</sup>. Tudo que existe depende da atuação humana, física ou mental, para existir integralmente. Como diz repetidamente o Professor Eládio Gonzales: "Uma ponte não é uma ponte, é um homem atravessando uma ponte".

Através de sua ação, o homem adquire um conhecimento da realidade. Além das experiências a que é exposto sem opção, através da experiência a que se expõe "o homem se faz a si mesmo, se ensina e aprende consigo mesmo a 'ver' cada vez mais e melhor" (PEDROSA, 1982, p.8). Dewey exige que não se faça uma separação entre educação e vida: educação não é preparação, nem conformidade. Educação é vida, é desenvolver-se, é crescer. "Ao viver sua própria vida o indivíduo é forçado a atuar e sua ação se transforma em processo educativo" (FREITAG, 1980, p.18-19).

As classes subalternas possuem um acervo de significados que se baseia em uma certa dose de experiência vivida e de observação direta da realidade. A sociabilidade primária fornece o subsídio básico para seus membros efetuarem uma reelaboração das experiências cotidianas de existência, com categorias para criticá-las e referências para ações coletivas, visando a transformá-las. Mesmo como sistema incoerente de conhecimento, a cultura subalterna guarda um nódulo sadio que se origina numa prática característica; é, portanto, um conhecimento característico da realidade. Sem esse núcleo, seria impossível a libertação da ideologia dominante<sup>64</sup>, pois "a experiência que educa impede a aceitação passiva e mecânica do que vem de fora" (CURY, 1987, p.96).

O ato pedagógico transformador deve colocar-se no plano desse vivido, no nível de informação, linguagem e problematização próprio do grupo, e daí partir. Os problemas existentes no vivido são os pontos de partida para uma elevação da consciência. O ato educativo consiste, pois, em dar ao indivíduo os subsídios necessários para que reorganize as experiências vividas em linhas mais ou menos ordenadas e sistematizadas. Afirmar o repertório original é valorizar um mínimo de reflexão própria; a partir daí se torna possível uma elaboração mais coerente e homogênea desse núcleo, sem que se caracterize uma atitude messiânica ou uma invasão cultural<sup>65</sup>.

Uma nova consciência, adicionada às experiências anteriores e geradora de novas relações e diferentes atitudes, sempre pode estabelecer um novo estado de coisas, seja no nível individual, seja no comunitário. O indivíduo é habilitado a atuar no contexto societário em que vive, não simplesmente reproduzindo, mas analisando e avaliando criticamente; assim, ele se torna capaz de reorganizar seu comportamento e de contribuir para a reestruturação e reorganização da sociedade moderna. Habilitado o criar, recuperando o poder de fazer, tanto o indivíduo como a sociedade são colocados num contexto dinâmico de constantes mudanças.

---

<sup>63</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.38. Sobre a necessidade da ação, ver A.6.Sem agir

<sup>64</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.18; MARTELETO, 1987, p.176 e CURY, 1987, p.80

<sup>65</sup> Cf. CURY, 1987, p.80 e 97

## b. Divulgação

A pedagogia da informação passa por um respeito ao ser humano real e não àquele operário idealizado pelo capitalismo. Seu objetivo deve ser "facilitar a emergência dos valores humanistas, da consciência cidadã, de mentalidade e comportamentos novos, da construção de uma nova cultura" (ANDRADE, [s.n.t], p.3). O trabalho informacional deve valorizar a produção e a comunicação de conhecimentos transformadores, o que, sem dúvida, envolve a formação de uma capacidade de elaborar e criticar signos, de escrever e ler diferentes discursos.

É necessário recuperar o que de mais substantivo existe na progressão do real, o movimento<sup>66</sup>. Dentro da hegemonia, as coisas só mudam para permanecerem as mesmas, porém "o que mantém o homem de pé é o equilíbrio de forças opostas. Esse equilíbrio é estático quando um pé age sobre o outro, mas o homem só avança quando toma o risco de desequilibrar-se, impulsionando os pés para frente, rompendo o equilíbrio. Romper o equilíbrio é um ato pedagógico: significa impulsionar os homens para frente" (GADOTTI, [s.d.], p.10).

Nem sempre a ação humana é reconhecida como política. Não há uma ligação necessária entre prática política e visão do papel social de todas as atividades informacionais, dentro de casa, na rua ou na mídia. Mas o sucesso ou o fracasso de um sistema de idéias em transformar-se em práticas sociais depende do jogo de forças reais que se trava, da luta e negociação entre conceitos, valores e linguagens. O resultado não está previamente definido<sup>67</sup>: apesar da esperançosa torcida na "geral" e dos prognósticos fatalistas dos comentaristas competentes, tudo depende, ainda, da ação dos jogadores.

As visões de mundo e as conseqüentes ações culturais que valorizam a condição humana, o poder de ser e fazer humanos, são perigosas para a ordem vigente, uma ameaça potencial à autoridade dos superiores. Os pobres deveriam interiorizar a inferioridade social. A auto-estima que obtêm da própria expressão freia os mecanismos psicológicos que os induzem a se verem como inferiores: a cor da pele, a ignorância ou incultura, a violência e a competência sígnica forjada<sup>68</sup>. A prática cultural contrapõe a força do repertório sígnico dominado ao acervo dominante, insistentemente divulgado pelos aparelhos ideológicos.

As manifestações ligadas à produção cultural popular, como o samba, a capoeira e o congado, são um meio através do qual os pobres, humilhados e ofendidos na rotinas da opressão de classe, voltam-se para uma tradição e, conseqüentemente, para uma referência, reencontram a dignidade pessoal e a auto-estima. É uma atividade da qual retiram prazer e satisfação, entre outras razões, porque ela representa seu saber, sua identidade, é nela que encontram a oportunidade de se reconhecerem como pessoas merecedoras, pelo que são, da atenção e do aplauso de um público. Pode significar, ainda, a possibilidade de seguir uma carreira que lhes

---

<sup>66</sup> Cf. CURY, 1987, p.98

<sup>67</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.5

<sup>68</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.23

permita sobreviver e até alcançar sucesso e renome, no desempenho de um trabalho prazeroso e de uma prática onde se reconhecem representando a si mesmos, seu povo e sua história. É por encontrarem um mundo diferente e à parte na prática cultural e por reconhecerem sua dignidade pessoal que os pobres se negam a vestir, no carnaval, fantasias que lembrem, mesmo que de leve, a inferioridade social ou a pobreza<sup>69</sup>.

A autovalorização através da atividade cultural aumenta a possibilidade de ressentimento, inconformismo e revolta: *Se com meu saber sou capaz de conquistas, porque vou me sujeitar?* Cresce, também, a dificuldade de aceitar a disciplina do trabalho mal remunerado ou a inferioridade no trabalho subalterno, sob as ordens de um patrão autoritário. E os faz preferir, sempre que possível, o trabalho autônomo. A insatisfação com as condições vida impostas leva os dominados a representar, nas suas expressões, seu pensamento sobre o direito ao lazer, ao prazer e ao bem-viver<sup>70</sup>.

O conceito de cidadania de uma comunidade está intimamente ligado à formação dos indivíduos. A existência legal dos direitos é inútil, não há garantia do seu exercício sem o indivíduo consciente deles e apto a usá-los. O comportamento do cidadão não é algo dado naturalmente, precisa ser ensinado e aprendido. Os indivíduos devem se entender enquanto cidadãos usurpados de seus direitos. No lugar do pedido de favores à classe dominante, a reivindicação daquilo que é seu. Quando os grupos populares reivindicam direitos, mesmo que o primordial deles seja o mais básico, o direito a ter direitos, passam a lutar primeiro por uma lucidez e por uma unidade grupal. Assim, em primeiro plano, "a luta pelo direito à cultura guarda a possibilidade de por ela se dar uma outra compreensão do que se passa em torno e permitir uma participação social mais lúcida e consciente" (CURY, 1987, p.81). A prática cultural representa um mecanismo de construção e divulgação de uma existência cidadã plena.

### c.A crítica

Há uma concepção de mundo que é escudo da prática. O indivíduo constrói seu mundo a partir do seu ponto de vista, cada um transforma todo o conjunto de relações do qual é o ponto central. Ao mudar o conceito que tem das relações, o homem já as modifica: na medida em que são conhecidas em seu contexto, em seu porquê, mudam de aspecto e de importância<sup>71</sup>. A realidade vista com novos olhos é outra, o comportamento humano perante ela é outro.

O crescimento do conhecimento implica a compreensão e a construção de conceitos. "O vivido sem conceito é cego. O conhecimento pode impregnar a experiência, que, cultivada conceitualmente, ganha em amplitude e coerência" (CURY, 1987, p.98). A abrangência da interpretação de um evento é que dá mais sentido e coesão ao mundo interior de cada um frente ao exterior, é o que possibilita maior compreensão do processo e sua conexão à estrutura

---

<sup>69</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.22-23

<sup>70</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.22-23

<sup>71</sup> Cf. CURY, 1987, p.50.

global. Conquistar uma personalidade significa adquirir consciência das relações contextuais de que fazemos parte, modificar a nossa própria personalidade significa modificar o conjunto dessas relações<sup>72</sup>.

A ação humana se dá com base nesta conceituação do real e do seu movimento, na compreensão das instituições humanas e suas possibilidades, mas implica, ao mesmo tempo, a problematização do movimento do real sob a atuação do homem. O problema é condição de possibilidade de superação das representações e de acesso à nova conceituação, as mudanças na sociedade dependem não só de como as coisas são definidas, mas também - o que é mais importante - de como são questionadas<sup>73</sup>.

"Não acredite no que ouve, não acredite no que lê, não acredite no que pensa, mas questione sempre", disse a professora Patrícia Fust, não numa apologia à incredulidade, mas numa exortação à dúvida, à procura e à crítica. A realidade é que, por falta dessas noções, a sociedade mundial se apresenta hoje com bilhões de sócios minoritários, ignorantes da condição de marginais, da divisão desigual dos direitos e dos deveres, que não sabem ler, ver e ouvir os detalhes do contrato social. Grande parte da sociedade não utiliza sua liberdade de criar opções, não só porque não sabe que pode fazer ou não sabe fazer, mas também, e principalmente, porque é impossibilitada de saber.

Em razão da mudança de paradigmas, segundo Habermas, existe por um lado a necessidade da reflexão por excelência sobre as condições de possibilidade de competência do sujeito que conhece, age e fala; por outro, a exigência de uma reflexão acerca das demarcações às quais um sujeito determinado (ou um grupo determinado de sujeitos) se submete respectivamente em seu processo de formação<sup>74</sup>. Deve ocorrer, necessariamente, um reconhecimento da capacidade, competências e limitações do sistema de informação dentro da sociedade, mas, com o mesmo rigor, deve haver uma autocrítica do receptor.

A cultura dominada contém elementos heterogêneos suscetíveis de usos contraditórios, cuja crítica se faz necessária. Uma das tarefas da ação informacional que deseja a transformação é levar as classes a refletirem sobre si, pois sem crítica a massa permanece amorfa, sem identidade. Porém, se os oprimidos portadores de valores próprios tomarem seus problemas como objeto de estudo e de reflexão, motivo e tema de uma produção signíca, esse enfrentamento e o aprofundamento decorrente terminam por ampliar-lhes a compreensão: abrem-se para o futuro e recuperam os elementos mais válidos do passado<sup>75</sup>.

Uma "pedagogia do oprimido opõe-se ao puro espontaneísmo, na medida em que esse último por si só dilui a luta de classes e não dá um caráter mais consciente e organizado" (CURY, 1987, p.90). "A experiência de vida, a espontaneidade, tanto podem atingir níveis políticos como podem ser imediatamente esmagados, já que o vivido é falto de uma sistematização mais

---

<sup>72</sup> Cf. CURY, 1987, p.51

<sup>73</sup> Cf. CURY, 1987, p.46 e SAVIANI, 1980 conforme CURY, 1987, p.47

<sup>74</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.180

<sup>75</sup> Cf. CURY, 1987, p.70; 90-91 e 98

coerente e organizada. [...] Uma militância cega não se efetiva e nem leva adiante políticas de ação" (CURY, 1987, p.97), um alto nível de consciência pode ser atingido, espontaneamente, mas a regressão pode ser também extremamente rápida se não há nela uma pensamento político. Uma produção cultural é genuína não porque sempre foi, mas porque procura sê-lo constantemente, partindo de um esforço e de uma busca da própria identidade, é uma pergunta que fica, insistente, perante outras declarações sedutoras, e não uma primeira resposta que basta sem enfrentamentos.

### Construindo uma crítica dos signos

A linguagem pode ser usada como forma de investigar a ação ideológica dominante ou seja, a ideologização pela linguagem<sup>76</sup>. Pensar sobre as relações da forma da informação<sup>77</sup> na sociedade, a busca do entendimento das questões de poder que envolve o direcionamento da cognição dos grupos sociais, a criação de uma forma de entendimento por uma determinada ideologia, isso exige um conhecimento capaz de entender os sistemas de regras dos códigos para desmontar as diferentes comunicações e recompô-las de novo.

As linguagens despertam "admiração, interrogação e perplexidade. Ao mesmo tempo que a palavra faz o registro do saber humano, constrói-se um capítulo do saber sobre ela" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.155). Hoje em dia, já se pode partir "da premissa de que existem critérios objetivos e de que é possível aplicá-los objetivamente numa visão crítica, sem se deixar levar por simpatias ou antipatias pessoais" (OSTROWER, 1987, p.335). As mensagens comunicam o que o homem quer e o que ele é, empresas e produto têm o poder de escolher para si o rosto que quiserem. Quaisquer tipos de mensagens, impessoais ou dirigidas a determinados grupos, podem ser veiculados. O veículo e a hora de transmissão podem ser cuidadosamente escolhidos, para que as informações alcancem o público certo: aquele que tem interesse pelas mensagens ou aquele que interessa ao emissor<sup>78</sup>. Já existe todo um conjunto de preceitos científicos para criar mensagens eficientes. Entre outros, os estudos da Gestalt, escola alemã de psicologia experimental, já trazem informações sobre como o homem vai perceber as partes, a unidade e a totalidade.

Por outro lado, as pessoas mal informadas das possibilidades dos códigos, dessensibilizadas e despojadas de suas faculdades criativas, são facilmente condicionadas a abdicarem de critérios críticos<sup>79</sup>. A criatura-linguagem se voltou contra o criador: em vez de ser o homem quem a usa, é ela instrumento para uso do homem pelo homem. O ideal é que, conhecedores, atentos e críticos, pudéssemos todos ver a mensagem por trás da aparência e questionar uma ordem signica para a construção de outra. A análise da hegemonia da linguagem é uma crítica ao

---

<sup>76</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.10

<sup>77</sup> Sobre este conceito, ver o capítulo VII. **A FORMA DA INFORMAÇÃO**

<sup>78</sup> Cf. SUPERMERCADO MODERNO, 1985, p.11

<sup>79</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.334

próprio sistema e prepara as condições de sua superação teórico-prática através do acervo semiótico.

Se conhecêssemos as linguagens e os códigos, poderíamos tirar maior proveito das informações que nos circundam. Não é suficiente que possamos reconhecer objetos ou figuras, ou mesmo todos os elementos da linguagem visual, sonora ou verbal. Os elementos das composições, seja numa obra figurativa ou numa abstrata, não são simplesmente algo que por casualidade estão ali. São acontecimentos visuais e/ou sonoros, ocorrências totais e objetivas baseadas em conceitos internos e intuitivos ou externos e técnicos, organizados a partir de um contexto, reflexos de uma intenção consciente ou inconsciente.

A vida cotidiana dos signos se apresenta baseada numa realidade interpretada pelos homens, uma realidade reconstruída. Detrás da mídia estão pessoas a enviarem as diferentes mensagens. Sempre através da decisão de pessoas, indivíduos ou grupos, compõem mensagens que veiculam pelos meios de comunicação e chegam até nós. No comando dos veículos e emitindo mensagens, estão outros homens com necessidades como as nossas e com intenções nem sempre claras de satisfazer desejos pessoais. As necessidades, as intenções, os desejos podem ser conscientes ou inconscientes, e o benefício pode ser coletivo, restrito, ou individual, mas está tudo isso expresso nos discursos, juntamente com matrizes ideológicas, um determinado modo de nomear problemas, valores e objetivos.

O conhecimento sobre a comunicação conduz-nos aos seus diversos planos: às mensagens claras, diretas, e às dissimuladas; à informação e à propaganda que a acompanha; à diversão e aos aspectos ideológicos que a justificam. Os aspectos da realidade às vezes se apresentam como banais, talvez, apenas, porque não são objetos de uma reflexão mais rigorosa e acentuada. A visão crítica do conhecedor percebe a forma e os conteúdos por trás dela, a codificação atrativa e a verdadeira intensão. A análise e a interpretação do discurso visam a reconstituir dentro do universo do receptor a realidade, o contexto sócio-cultural a que se refere<sup>80</sup>. Reconhecendo as especificidades de cada habilitação, as diferentes competências dos diversos emissores, a análise de determinados discursos pode iluminar certas passagens nem sempre bem explícitas, certos aspectos deliberadamente omitidos ou anteriormente não analisados.

Podemos nos concentrar na crítica da mensagem, na intenção, na confiabilidade e nas condições que geraram a emissão, e encontrar os maus profissionais da comunicação, os proprietários dos canais de informação e interesses próprios, as instituições e seu controle das massas, etc. A crítica começa no entendimento de que um fenômeno, uma forma, não é independente de uma essência, um conteúdo, e que, formando uma unidade, estão conectados através de oposições, mediações, ditos e contraditos. O primeiro momento de crítica destrói a independência forma-conteúdo, a pseudoconcretude, como condição do processo de desvendamento. A leitura do mundo passa pela leitura dos signos, por trás de uma forma há

---

<sup>80</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.185

contextos e causas. Assim, a realidade deixa de ser lida como um fato natural, mas como uma construção histórica, ao ser considerada como produto sógnico da *práxis* humana<sup>81</sup>.

Uma mudança exige o entendimento do mundo sógnico, da existência não puramente real, mas mediada por signos percebidos e interpretados. Exige a visão de todas as coisas ligadas ao homem, ser ativo, sujeito que faz a história. A vida, seus objetos e seus eventos não são uma verdade de última instância; em suas raízes, eles são produtos do homem como sujeito objetivo, criador da realidade social<sup>82</sup>. A construção de uma nova hegemonia passa pela demolição da proteção sógnica, da ideologia escondida nas mensagens, da linguagem que só permite uma problematização restrita.

Dominar a informação "não significa apenas saber como coletá-la, mas ter a capacidade de processá-la e dela obter resultados" (ARAÚJO, 1991, p.42), significa saber lidar com a comunicação, elaboração e leitura de mensagens. Dominar as linguagens é participar dos processos comunicacionais sem ter uma atitude puramente relacional, mas atuando ativamente num jogo onde nosso papel se desloca enquanto emissor, receptor ou referente<sup>83</sup>. O sistema manipulador mantém a distinção produtores-consumidores<sup>84</sup>, a hegemonia do código dominante não democratizado mantém a grande massa na condição de incompetente, "o código dominante dispõe de recursos, de precisão, de possibilidades de sistematização que refletem a situação de privilégio que goza a classe dominante graças à própria dominação" (CURY, 1987, p.110). A conquista de uma cidadania exige um treinamento para decifrar o código do adversário e possibilitar a construção de um próprio.

### A leitura

A explosão informacional ocorre em escala planetária e produz uma poluição que atinge nosso cotidiano, "exigindo destreza e habilidade de decodificação e interpretação, como contraponto à desatualização e alienação" (ANDRADE, [s.n.t], p.2). Os discursos se interpenetram, se interligam, se entrelaçam. O mundo não admite mais que seus leitores sejam ingênuos, devem ser interpretantes do escrito e do não-escrito, da imagem e da entrelinha branca da página, enganadoramente imaculada e pura, mas, na verdade, um espaço aberto para a escritura do leitor.

"Ser cidadão no mundo contemporâneo implica a participação na escolha entre alternativas de valores propostas muitas vezes mascaradas pela poluição informacional" (ANDRADE, [s.n.t], p.2). A inserção do homem como sujeito, indivíduo capaz de definir com autonomia suas

---

<sup>81</sup> Cf. CURY, 1987, p.24-25

<sup>82</sup> Cf. CURY, 1987, p.33

<sup>83</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.177

<sup>84</sup> Ver CURY, 1987, p.88

escolhas, pressupõe, como condição para se locomover dentro desta selva de mensagens, o domínio das linguagens, exige o conhecimento dos diversos signos e códigos que desvelam o real.

O aprendizado de uma linguagem pode ser um momento de superação da manipulação existente pela desocultação dos significados<sup>85</sup>. Um mundo sógnico pode ser criticado através de seu código, e valores novos instaurados a partir de conceitos adquiridos com um novo repertório sógnico; novos discursos podem ser apreendidos e até diferentes leituras feitas.

A apropriação crítica do código veiculado pelas ideologias permite que sejam assumidos os elementos válidos, e superados os manipuladores. "É no sentido de ultrapassarem a imprecisão que os filhos da classe trabalhadora se servirão da precisão da linguagem veiculada pela burguesia" (CURY, 1987, p.110). Porém esta apropriação, visando à superação no contexto das relações capitalistas de sobrevivência e perante o contínuo bombardeio de signos que valorizam o repertório dominador, pode levar, pela desvalorização, ao desaparecimento dos códigos mais genuínos. Portanto, precisamos de ferramentas eficientes para a leitura crítica e continuidade atenta no processo de reconstrução e produção cultural, para que a dominação não retome o terreno logo depois do que parecia uma vitória da resistência.

#### A produção sógnica

Há uma nova concepção de mundo implícita no fazer inovador. Mesmo inconscientemente, uma atividade material dos homens, está em primeiro lugar, direta e intimamente ligada à produção de idéias, de representações e da consciência<sup>86</sup>. Não importa qual é a forma dessa linguagem da vida real, nem seu grau de sistematização, ela reflete um ideário. A solidificação do movimento de mudança, sim, passa necessariamente pela autocrítica dessa prática sógnica, o indivíduo vai-se refazendo a partir da experiência da própria interlocução, do próprio discurso. O indivíduo concebe a si mesmo e parte para a transformação efetiva do mundo real, sai do momento especificamente especulativo, através de mediações concretas, de signos de múltiplas formas e busca a sua realização mais plena.

Através de uma atuação sógnica, o ser humano não só se descobre, mas também se faz conhecer e instrumentaliza-se para resolver socialmente suas demandas entre seus pares. As novas possibilidades expressivas adquiridas com uma linguagem podem aliviar as pressões do interior do indivíduo (tornam-se ex-pressões). Com o sentimento objetivado, ganha voz a integridade pessoal, surge a possibilidade de reconhecimento social, legitimação e aceitação. O discurso, portanto, não é só uma forma especificamente humana de responder, replicar e se defender do que acontece ou do que é feito: torna-se uma arma de conquista e enfrentamento; além de permitir a exposição, é um meio de persuasão<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Cf. CURY, [s.d.], p.124

<sup>86</sup> Cf. MARX, 1974, p.25 conforme CURY, 1987, p.79

<sup>87</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.35

A situação concreta da experiência vivida por uma classe filtra uma consciência específica que pode levar uma nova significação para o código anterior. Nas lutas cotidianas, os sujeitos envolvidos elaboram suas representações sobre os acontecimentos e sobre si mesmos. Para isso, constituem matrizes discursivas, de onde extraem modalidades de nomeação do vivido<sup>88</sup>. O saber torna-se poder, então, não só porque permite a superação da direção imposta pelos signos dominantes, mas também porque o domínio de um código ilumina a própria condição, permite a desocultação do sentido grupal e possibilita a construção de uma linguagem que venha a representar a consciência e a identidade da classe. O código, em primeiro lugar, é expressão de uma prática, para logo depois ser o meio que informa essa prática<sup>89</sup>. Com o surgimento de novos sujeitos, que, ao se expressarem, rearranjando o repertório existente, produzem novos significados, emergem novas matrizes discursivas, capazes de articular aspirações difusas. A reelaboração de um código e seu uso numa produção cultural expõem os conteúdos grupais; levar estes conceitos materializados à sociedade é o que vai permitir a propagação da nova ideologia: outros indivíduos podem reconhecer-se nesses novos significados, identificar-se com o ideário apresentado e impulsionar a transformação social.

Os movimentos sociais são deslocamentos de significados, são movimentos semióticos. A instituição imaginária da sociedade é um fazer sócio histórico; em sintonia com a indeterminação humana, a autonomia própria dos movimentos sociais cria signos, reflete significações que rompem com o instituído. São os novos discursos que vão dar forma e atualidade às necessidades e desejos surgidos nas relações sociais que os constituíram. Através dos discursos, as demandas materiais e simbólicas são nomeadas, reveladas e explicadas, enfim são objetivadas de forma específica. Materialmente, os novos discursos contrapõem valores e fundam um mundo. As novas matrizes discursivas são novos lugares onde se constituem atores que fogem dos planos da ideologia dominante. Os dispositivos capitalistas não podem ser desmontados por uma resistência que utilize exatamente o mesmo código, porque as representações, ainda que tentassem ser contraditórias, reforçariam valores dominantes. As formulações sócio históricas originárias estabelecem novas relações entre os indivíduos e deles com o meio, portanto, é uma nova construção da realidade<sup>90</sup>.

A emancipação do cidadão está ligada à experiência vivida, e, em especial, à pedagogia da construção de signos. Encorajar o fazer e não o ver e o ouvir passivos é colocar à disposição do indivíduo um saber-instrumento informacional. O estímulo de suas capacidades operatórias propiciaria o desenvolvimento de processos produtores de informação, antes da simples recepção. Através de maior produção semiótica alternativa, as reelaborações encontrariam respaldo para se sustentar e sobreviver perante a contínua comunicação hegemônica.

O estímulo à produção dos discursos dos dominados passa pela criação de espaços e linguagens que permitam a explicitação da experiência sensível formulada no interior dos

---

<sup>88</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.13

<sup>89</sup> Cf. CURY, 1987, p.109

<sup>90</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.7, 8 e 14

indivíduos, sem preocupações limitantes com uma dada precisão alienígena. É necessária a experiência enriquecedora da expressão em um discurso imperfeito, sem a discussão da competência, sem a desmistificação pelas regras estéticas instituídas.

O conhecimento em profundidade dos processos perceptivos que governam as respostas aos estímulos visuais e sonoros incrementa o controle do significado. Não só habilita para uma nova leitura do mundo, mas também educa a nossa capacidade compositiva, permite o uso de critérios sintáticos para que controlemos o conteúdo e analisemos nossas próprias produções sígnicas artísticas ou técnicas. Permite, ainda, que as expectativas por bons resultados não fiquem apenas jogadas nas mãos do instinto. Nas palavras de Humpty, personagem de Lewis Carroll: "Quando eu emprego uma palavra, ela significa somente aquilo que eu quero, nem mais, nem menos... A questão é saber quem manda e ponto final" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.148).

O resultado de um trabalho de comunicação depende de todo o acervo cultural do emissor, e envolve técnica, emoção e intuição. Mesmo a inspiração não ocorre desvinculada de uma elaboração já em curso, um período de pesquisa, um estudo de técnicas ou uma série de tentativas. A composição de uma mensagem é um trabalho que exige o uso de determinadas técnicas e de algum tipo de especialização, vinda do cotidiano familiar, grupal ou escolar. No desenvolvimento de um ato expressivo, a emoção seleciona o material e às formas. Vai operar como um ímã que extrai o material apropriado, devido a uma afinidade emocionalmente experimentada com o estado de ânimo que está em processo. Podemos partir dessa sensibilidade alerta, motivada e dirigida para um fazer específico, a realização sígnica, e apoiar as ditas características artísticas, emoção e intuição, com técnicas e conhecimentos informacionais.

As informações sobre as linguagens permitem-nos prever, dominar efeitos, desenvolver técnicas de trabalho, e entender, de modo mais claro e vasto, a função ou as funções de uma composição. O conhecimento artístico e técnico, ao mesmo tempo que nos aproxima da clareza, nos conduz à originalidade das opções individuais feitas de um infinito leque de variações e combinações.

É necessário compor com mínimo de ciência e tecnologia. A arte da composição visual ou sonora não é apenas um jogo natural de habilidade com o material. Para atingir um objetivo determinado, é preciso acertar tanto na escolha da matéria-prima, como na sua execução. Também é importante acertar na realização dos planos visuais e sonoros, coordenando os elementos que ficam à disposição do apreciador para serem vistos e ouvidos.

O compositor deveria levar em consideração todos os efeitos que poderão proporcionar ao homem novas experiências e sensações. Mas, assim como as normas da linguagem verbal não exigem que todo aquele que envie uma mensagem verbal seja poeta, tampouco é preciso que todo compositor de material visual ou sonoro seja um artista de talento. Mais importante, é a

obrigação de ser claro para si e para os outros na linguagem que usa, não importa qual, longe da performance de um ouvido de Van Gogh ou de um olhar de Ray Charles<sup>91</sup>.

A mídia, os códigos e as linguagens são instrumentos e não fins, são o meio pelo qual idéias, conceitos e fatos são materializados; o fim continua sendo a própria comunicação humana<sup>92</sup>. Os meios devem ser julgados pela sua eficácia na comunicação e na expressão, as estéticas não podem ser camisas de força. Não se justifica a utilização de um determinado conjunto sógnico pelo mero desejo de ser diferente de uns ou igual a outros. O importante é o homem que atravessa a ponte sógnica entre os indivíduos.

Nenhum meio nos liberará de planejamento e preparo, do pensar sobre o valor do que se pretende transmitir, bem como da conseqüente análise e avaliação das reações do receptor<sup>93</sup>. O poder da informação é proporcional à consciência sógnica da ação comunicativa, o primeiro grande perigo das mídias mais poderosas "sempre foi o de usar uma excessiva quantidade de informação muito além do que uma audiência provavelmente absorveria" (MIRANDA, 1976, p.155). A familiaridade cotidiana com um veículo e a capacidade intuitiva podem ser suficientes ou limitantes, mas mesmo o julgamento da posição entre esses dois pólos exige um saber.

Existe a grande tendência de preferir-se o novo em vez do velho, fora de qualquer julgamento de valor. Velhos métodos usados com propriedade resultam mais eficientes que a novidade em improvisações disparatadas. A excessiva preocupação com os meios audiovisuais tem-nos levado ao desprezo pela arte da exposição verbal, à conclusão simplista de que basta a utilização de alguns dispositivos e alguns pedaços de filme para que terminem os problemas com a comunicação<sup>94</sup>. O desenvolvimento de novas tecnologias da comunicação permite um enriquecimento do tratamento das informações, mas contribui para a uniformização e banalização do suporte elementar: a idéia humana. O encanto do poder de sedução dos novos códigos leva à pirotecnia, o simulacro do espetáculo vazio.

#### d.O saber audiovisual

Para satisfazer suas necessidades, as classes dominantes do sistema capitalista articulam uma rede de instuições responsáveis pela formação e informação dos indivíduos. Por meio de uma pedagogia apropriada, a percepção das pessoas é conduzida para manter as relações de produção, e o repertório sógnico da sociedade é estruturado para sustentar as representações da ideologia hegemônica. Apesar do fluxo informacional servir às aspirações de uma determinada classe em detrimento de outras, a exploração, a diversificação e o enriquecimento do próprio

---

<sup>91</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.43

<sup>92</sup> Cf. MIRANDA, 1976, p.159

<sup>93</sup> Cf. MIRANDA, 1976, p.159

<sup>94</sup> Cf. MIRANDA, 1976, p.159

acervo de informações existente é que irá conduzir os indivíduos à conquista de seus direitos na sociedade.

Para a instauração eficaz dos diálogos na sociedade, entre iguais, como na ágora grega, ou entre diferentes, como na realidade marginalizante do capitalismo, algumas barreiras ainda persistem e precisam ser removidas. A condição básica para a democracia da informação é o fluxo da informação cultural, no seu sentido amplo<sup>95</sup>. O papel didático dos aparelhos ideológicos educacionais não deveria substituir o exercício de afetos e seus significados lógicos, psicológicos e culturais, mas suprir de referenciais as situações da experiência cotidiana. O sentido objetivo de formar e informar a pessoa e sua comunidade seria o de desenvolver a subjetividade do indivíduo e as relações de intersubjetividade, o de permitir a sistematização de um saber evitando-se a cristalização da ação, da razão e da emoção humanas, tendo a informação como meio.

Para isso, é necessária uma educação mais abrangente para a leitura e manipulação dos diversos códigos que circulam na sociedade. As pessoas já gozam de uma capacidade básica de conduzir sua expressão e ler nuances de significados, muitas vezes basta estimular o pensar signico através da exploração do seu próprio mundo, para que haja uma ampliação do seu poder de discurso, crítica e entendimento. Existem diversos recursos para o aprendizado semiótico prático, inúmeras comunidades já se envolvem em atividades com teatro, vídeo, quadrinhos ou pintura, e tornam-se ativas, unidas, direcionando seu caminho e analisando-o.

Uma real democratização das informações será possível, se houver, descentrados do padrão dominante, subsídios para processos dialógicos com a hegemonia e entre os representantes da mesma classe, se houver o enriquecimento das possibilidades críticas e expressivas através do estudo, numa perspectiva semiótica, da construção signica de uma linguagem<sup>96</sup>. A democracia informacional não será uma sociedade de inocentes espectadores de um código só, vai incluir fluxos multicódices de mão dupla, as classes oscilarão entre os pólos criadores, críticos e receptores com uma utilização criativa dos diversos recursos livre de clichês ideológicos<sup>97</sup>. O pensar sobre outros códigos como alternativas ao direcionamento hegemônico faz parte de um projeto de edificação de novas relações sociais, cria cidadãos, sujeitos capazes de participar ativamente da comunidade que comunica.

Os códigos audiovisuais são uma possibilidade de expressão desestabilizadora do padrão verbal da elite, que abrem espaço para a cidadania. O ato de permitir a leitura e avaliar o contexto das imagens e dos sons das telecomunicações audiovisuais corresponde a uma reflexão sobre as relações com a realidade, que se destaca como um exercício consciente em vista da construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Os confrontos seriam mais amenos e os

---

<sup>95</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.174 e 175

<sup>96</sup> Cf. ANDRADE, [s.n.t], p.3

<sup>97</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p. 316

encontros muito mais ricos se outros repertórios e códigos fossem autorizados e valorizados. Diversos movimentos, que há tempo anunciam sua presença sufocada e inquieta, teriam espaço para seus signos no território midiático. Se fossem reagrupadas expressões populares juntamente com as expressões da tecnologia, novas formas de expressão viriam integrar o dicionário coletivo, enriquecendo-o e sendo continuamente enriquecidas. Entender que a tribo indígena vive dentro de estímulos audiovisuais altamente complexos ajudaria muitos dos modernos *designers* multimídia, e se os índios entendessem o valor de sua cultura iletrada, sua própria preservação seria melhor assegurada.

Teorizar uma ruptura signica com aquela ideologia cujo discurso formula temas alienantes e pseudoconcretos é destravar um elemento que se antepõe à transformação social. "Uma linguagem mais trabalhada, expressando a experiência de vida, já é um momento de ultrapassagem e ampliação do universo de relações e conhecimentos" (CURY, 1987, p.110). O estudo do código audiovisual é uma inversão de hegemonia, enfrenta os problemas comunicacionais das classes populares dentro de quadros culturais não-verbais vividos e por elas sentidos, apontando para a modernidade multimídia. Ao mesmo tempo que podem ser superados o esvaziamento, a perda de identidade, a falta de expressão, bem como estimuladas as lutas por uma representação signica comum, é construído um elo integrador das estruturas.

Os atos de corrigir as imprecisões nas definições, nos conceitos de produção semiótica e de contexto histórico, de explicitar e trabalhar as possibilidades de libertação signica de clichês instituídos impedem o hermetismo da competência que se apropria da produção de representações. Permitiriam uma abertura não só na maneira de entender o mundo, mas também uma diversificação do uso das potencialidades das mídias. Evidenciar que a homogeneização de termos, idéias e formas é equívoca e levanta suspeitas, não só melhora a captação do real em sua concretude, como também habilita a uma atuação mais lúcida nesse mesmo real.

O homem tem uma consciência implícita na sua ação, que o une a todos os seus colaboradores na transformação prática da realidade, e outra, superficialmente explícita ou verbal, que ele herdou do passado e acolheu sem crítica<sup>98</sup>. "O saber enquanto elaboração, incorporação e transmissão de conhecimentos, valores, idéias e crenças, nasce do fazer e para ele se volta" (CURY, 1987, p.71). A busca de um conhecimento audiovisual deve valorizar um saber-instrumento que pode ser elaborado pelas classes dominadas a partir de seu repertório original e, posteriormente, apropriado coletivamente. O conhecimento audiovisual pode ser a mediação entre aquela primeira ação da cultura original, mais ou menos afastada de uma dominação descaracterizadora mas constantemente ameaçada de extinção, e outra que já representa uma resistência, uma reconstrução de sentidos, uma reação, e a cultura hegemônica multimídia que cresce a cada dia.

---

<sup>98</sup> Cf. GRAMSCI, 1978, p.78 conforme CURY, 1987, p.97

O desvelamento das relações informacionais, expondo as comunicações dominadoras; a análise do discurso enquanto retórica sedutora e ideologia persuasiva, pleno de cópias e simulacros a serviço de uma hegemonia, contribuem para a transformação social. A consciência da opressão através da linguagem alerta o indivíduo para as armadilhas e mistificações da prisão sógnica e possibilita a crítica da opressão<sup>99</sup>. Pensar sobre a realidade é criticá-la com o auxílio da informação, mas, principalmente, tratar da produção e veiculação de signos, do processo comunicativo; dar subsídios para a formação de homens intérpretes e produtores de signos (a inclusão de novos agentes), é contrapor-se à alienação reprodutora da ideologia. Os princípios contextuais e sógnicos devem buscar um saber operatório voltado para a possibilidade de uma dimensão crítica da ação sógnica humana e uma capacitação transformadora da realidade. A compreensão da articulação sógnica para a produção/difusão do conhecimento é um compromisso ético-social que supõe a intervenção sobre o real para sua transformação<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Cf. CURY, 1987, p. 110 e 111

<sup>100</sup> Cf. ANDRADE, 1993, p.3

## VII. O UNIVERSO DAS LINGUAGENS

Se não houvesse a linguagem, não haveria a comunicação nem a comunhão social. "O surgimento da linguagem permitiu que o homem transmitisse informações a seus descendentes e as partilhasse com seus contemporâneos, criando uma memória coletiva da sociedade" (ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.145).

A originalidade de cada indivíduo, realmente, obsta a convergência e a total harmonia do planeta, mas é ela mesma que dá sentido à reunião e ao desenvolvimento social. O agrupamento de seres totalmente desiguais leva ao atrito; o de entes iguais, ao monótono repetir-se<sup>1</sup>. O diálogo das diferenças é um dilema que não se resolve pela exclusão ou pela imposição de qualquer referencial, repertório ou código, como tenta o sistema dominante, com o risco de descaracterização da condição humana. O encontro dos homens deve realizar-se nas encruzilhadas sógnicas da comunicação dentro do universo plural das linguagens.

Vislumbrar os limites e os contextos das linguagens é empresa que exige o olho flexível da fronteira capaz de reconhecer as diversidades sem sujeitá-las preconcebidamente a uma hierarquia baseada apenas na diferença e na semelhança, exige o olhar atento que, de um território sógnico, consegue vislumbrar as condições dos signos vizinhos. Conviver tranqüilamente na linha divisória, na borda de onde os preconceitos se precipitam ou se lançam, é vislumbrar como as coisas podem ser tanto mais ricas quanto mais outras coisas forem, e quanto mais outras coisas forem, mais puramente humanas serão<sup>2</sup>. Mas a fronteira pode representar limites e barreiras, local de enfrentamento de conceitos, paradigmas, fazeres, poderes, idéias e direitos, onde cada um permanece do seu lado, entrincheirado com seu código; então "essa fronteira deverá ter outro nome, a dura e bélica palavra: front" (DOLABELA, 1994, p.5)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. PINTO, 1992, p.48

<sup>2</sup> Cf. DOLABELA, 1994, p.4-5

<sup>3</sup> Sobre o enfrentamento sógnico, ver, no capítulo VI, B.4. O SABER TRANSFORMADOR, e, mais adiante, B.1. A LUTA SÓGNICA

## A. COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO: LINGUAGENS ORGANIZANDO A REALIDADE

As relações do homem com a natureza não são mecânicas, são ativas e conscientes, correspondem ao maior ou menor grau de legibilidade e inteligibilidade que os eventos e objetos tenham para o indivíduo. O homem, perante suas sensações, na sua inquieta indagação para a compreensão dos fenômenos, desvela significações. É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos estímulos emitidos pela realidade em signos. Para Peirce, todas as realizações humanas, todo produto da consciência no seu viver e fazer, na sua apreensão, realização e representação do mundo, configuram-se no interior da mediação inalienável da linguagem, entendida esta no seu sentido mais vasto<sup>4</sup>.

Porém nenhuma representação poderá encerrar toda a riqueza do real: essa totalidade múltipla é inalcançável, não pode ser percebida, incorporada e vivida plenamente. A conceituação através dos signos humanos pode sintetizar algumas das múltiplas determinações do universo à nossa volta, mas ultrapassa o real ao lhe dar um sentido unívoco que não tem, apontando para uma concretude delimitada. "A realidade está permanentemente em movimento e em construção e todo processo de conhecimento é apenas uma possibilidade, dentre outras, de aproximação da verdade" (ANDRADE, 1993, p.3). Envolve-se num mesmo nó aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos e estamos no mundo, mas nosso acesso ao mundo é sempre vedado por essa crosta sógnica que, embora seja o meio de que dispomos para compreender, transformar e programar o mundo, usurpa de nós uma existência direta, imediata, corpo-a-corpo e sensual com o real. Para nós, tudo é signo e qualquer coisa que se produz na consciência tem o caráter de signo<sup>5</sup>.

A informação, a comunicação e o conhecimento são sógnicos. O primeiro conceito muitas vezes engloba os outros, porém pode-se dizer que informação é uma apropriação intelectual de um dado elemento da natureza, da cultura ou da sociedade, externo ou produto de uma elaboração interior. Dentro desta concepção, a informação apresenta-se como estática, e só não se esgota em si mesma, porque altera a estrutura do repertório e ajuda o indivíduo informado a tomar uma decisão. A pessoa pode acionar diferentes fontes de informação, que atuarão como forças, interferindo na sua estrutura pessoal: estímulos de origem externa, do nível das relações objetivas, e estímulos de origem interna, como os sentimentos, as emoções, outros fatores psicológicos e conceitos extraídos do seu repertório de conhecimento. Essas interferências no estado individual pré-existente procedem de várias fontes, desde o nível da percepção que, pelo simples fato de estarmos vivos, nos inundam a todo instante, até da memória consciente e subconsciente, variando de acordo com as determinações históricas e instantâneas em que se vive. Qualquer uma dessas forças e suas fontes é um conjunto de signos, uma linguagem<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cf. CURY, 1987, p.50 e SANTAELLA, 1988, p.15 e 110. Sobre a ordenação da percepção, ver, também, no capítulo IV, C. 3. *Perceber é estruturar*, C.4 *A percepção estruturada* e, mais adiante, na p.86.

<sup>5</sup> Cf. CURY, 1987, p.23 e SANTAELLA, 1988, p.71. Sobre a verdade ver, também, no capítulo IV, C.2. *A busca do saber*

<sup>6</sup> Cf. ANDRADE, 1989, p.28; MARTELETO, 1987, p.170-172 e SANTAELLA, 1988, p.56. Sobre a reestruturação do indivíduo através das informações, ver, no capítulo IV, C. 3. *Perceber é estruturar*, e, no capítulo VI, B.4. c - *a crítica*

Assim, *informação* refere-se ao resultado do ato de informar ou de ser informado. O próprio ato, o trânsito que tira a informação do estado latente de dado, é a comunicação. Os dois termos, comunicação e informação, são usados em diversas acepções e, em alguns casos, chegam a se confundir. Porém, distintamente, a informação é um saber que, ao ser partilhado ou permutado, ou seja, comunicado, produz um estado dialógico de compreensão, faz sentido, estabelece uma relação dotada de significado entre pessoas, ou entre alguém e a realidade. A informação é uma entidade imaterial que se manifesta aos sentidos por intermédio de um suporte material, objeto ou fenômeno, que permite o compartilhamento e o acesso. A ação, o discurso e o pensamento que não produzem nem geram coisa alguma são fúteis e efêmeros; para que se tornem coisas reais, feitos, fatos, eventos e organizações de idéias, devem ser vistos, ouvidos e coisificados em ditos poéticos, na página escrita ou no livro impresso, em pintura ou música, em algum tipo de registro, documento ou monumento<sup>7</sup>.

A comunicação entre fonte de informação sgnica e leitor de signos ocorre através da intermediação de uma forma oral, escrita, gestual, sonora, pictórica, através de inúmeros veículos, aparelhos, canais, códigos, linguagens, e o resultado da mensagem se traduz por satisfação ou insatisfação informacional. Portanto, a comunicação só se efetiva a partir do momento em que o receptor recebe a informação que transitou pelo canal. Como é também a comunicação que dá vida e sentido à informação, é o que lhe confere sentido, o que faz dela um gerador de modificações nos pólos envolvidos, os dois fenômenos são indissociáveis. As trocas informacionais acontecem sempre entre sujeitos duplamente geradores e receptores de informação, capacitados para a comunicação, mesmo que ambos sejam um só, vale dizer, alguém que avalia seu próprio trabalho<sup>8</sup>.

O equipamento individual para a exploração semiótica inclui uma memória de formas simbólicas que age como unidade de codificação e decodificação, um modelo interno do meio, um acervo pessoal baseado no social, bem como um inventário de programas e estratégias para operar sobre o meio<sup>9</sup>. A realidade exterior é um texto decifrável, e a capacidade para decifrá-lo depende de um dicionário semiótico, isto é, do texto interior que foi inscrito pela história de cada um. A reação do receptor perante a informação, rejeitando-a ou somando-a ao seu conhecimento sem modificá-la, preenchendo simplesmente uma lacuna ou mudando sua estrutura cognitiva prévia ocorre de maneiras diferentes, dependendo de sua verdade interna<sup>10</sup>. Uma parte das ferramentas semióticas básicas é fisiológica, a outra, formada no indivíduo desde que nasce, é seu conhecimento. A função do conhecimento é possibilitar a compreensão dos mecanismos reguladores dos processos e eventos que ocorrem. O indivíduo obtém do seu acervo interior a possibilidade de intervir nestes mecanismos inscritos textualmente sob diversos códigos no real.

O conhecimento é um registro mnemônico de um processo que ocorre no cérebro, uma elaboração que resultou da experiência pessoal, uma relação ativa com o real. O conhecimento não está no dado, que seria um estímulo captado do real pelos sentidos como uma sensação. O

---

<sup>7</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.99 e 100; ANDRADE, [s.n.t], p.1; MARTELETO, 1987, p.172; ARENDT, 1993, p.106 e CURY, 1987, p.112. Sobre a apresentação material da informação, ver o capítulo VII.A **FORMA DA INFORMAÇÃO**

<sup>8</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.100 e ANDRADE, 1989, p.28

<sup>9</sup> Cf. GOMEZ, 1984, p.112

<sup>10</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.171. Sobre o repertório social, ver, no capítulo IV, **D. COMUNIDADE QUE COMUNICA** e **E. FORMAÇÃO**

conhecimento não está no entendimento e interpretação, na percepção do dado pelo sistema cognitivo, que seria a informação. A informação é uma parte do conhecimento, é o seu substituto na comunicação, é uma objetivação parcial do puramente subjetivo e, enquanto não for utilizada, transformada, digerida e metabolizada, permanece o que é: exterior ao sujeito. O conhecimento é a apreensão completa, a incorporação ao acervo, a assimilação e integração ao sujeito, é uma série de conceitos estruturados e inter-relacionados, uma concepção de mundo avaliável somente em nível mental<sup>11</sup>.

Um conhecimento se alicerça e se aloja como um hábito incorporado na fisiologia nos nossos cérebros, estruturando nossos comportamentos. Possuímos idéias pré-lógicas solidamente plantadas, não há para nós o que realmente existe, apenas o que aparece a cada um em todos os momentos da vida. Toda intuição e espontaneidade tem que partir de limites incorporados; o processo, maior do que nós mesmos, de cada indivíduo conhecer e perceber depende de uma realidade cognitiva prévia; a criatividade humana, como na lei de Lavoisier, nada cria do nada, apenas transforma e re-estrutura um conhecimento pré-existente<sup>12</sup>.

O homem apropria-se do mundo graças à linguagem e ao seu infinito poder: toda informação captada, transferida, assimilada e armazenada sobre o real, inclusive sua posterior utilização e elaboração, é um processo sógnico. Para o homem, real é o que ele organiza através do pensamento, que é, por essência, simbólico como a linguagem. Essa organização sógnica não é uma cópia do real, mas uma estruturação do mundo (Kant), é um complexo de fenômenos do cotidiano que penetra a consciência dos indivíduos, assumindo um signo. Essa representação não constitui uma qualidade natural da realidade: é a projeção, na consciência do sujeito, de determinadas condições históricas. O mundo aparece e é transformado em jogos de linguagem que possibilitam ao indivíduo exercitar sua ação sobre a realidade<sup>13</sup>.

## 1. Linguagem e identidade

Os signos e as experiências humanas que existem por trás dos códigos ensinam-nos que as coisas do mundo são diferentes e produzidas por tipos diferentes de atividades. O homem opera sobre a natureza e cria as mediações objetivas, históricas e sociais que a representam. Os produtos dessa operação, concretizando e encarnando as idéias, ao mesmo tempo que iluminam as relações do indivíduo consigo mesmo, tornam-se elementos de mediação nas relações que o homem estabelece com os outros e com o mundo. A dialética indivíduo-sociedade não se dá senão pela ponte do mundo sógnico<sup>14</sup>.

O indivíduo desenvolve seu repertório e sua capacidade de lidar com ele, em razão dos condicionamentos sógnicos, num processo em que a linguagem funciona como fator coadjuvante fundamental e em que certas fixações e dificuldades são possíveis. O acervo semiótico do

---

<sup>11</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.171, 172 e 177

<sup>12</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.50

<sup>13</sup> Cf. CURY, 1987, p.24 e ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.148, 153 e 185

<sup>14</sup> Cf. ARENDT, 1993, p.105 e CURY, 1987, p.12 e 28

indivíduo funciona exatamente como um filtro do que pode ser percebido. Dessa maneira, utilizar uma linguagem é pensar sob certa direção, é usar uma mediação objetiva da percepção estruturada, é traduzir em signos uma interpretação do mundo de modo tão polivalente quanto a possibilidade do material sógnico e demarcar em parte o horizonte da ação possível. Não há pensamento que, direta ou indiretamente marcado, não esteja refletindo, afirmando ou contradizendo as condições de existência. Dada a coesão entre linguagem e experiência, o código que exprime uma realidade de vida não pode estar isento das marcas de um contexto, a instalação da linguagem se dá através de uma integração com o mundo, depende de uma primeira presença material<sup>15</sup>.

Ao elaborar as categorias fundamentais, a sociedade cria sua própria lógica e, por extensão, a de cada um dos indivíduos que a integram. Todo fenômeno cultural é uma interpretação, uma elaboração sógnica dos eventos da realidade, que só funciona culturalmente numa comunidade porque é também um fenômeno de comunicação. Como "esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido" (SANTAELLA, 1988, p.14). A linguagem não só representa o funcionamento da mente humana, mas, também, as condições de existência de um grupo social, pois diz como o mundo é na sua perspectiva, na sua própria interpretação, e modela o modo como seus integrantes percebem e atuam no mundo ao redor<sup>16</sup>.

O código caracteriza a sociedade que o utiliza. Independentemente do estrato social a que pertençam, as pessoas se agrupam e se reconhecem identificadas por signos como ocupação, educação, renda, roupa, música, fala, participam do grupo em razão do volume e do tipo de informações de que disponham, do acesso a determinadas fontes de informação, além da habilidade que possuam para tirar proveito dessas informações. Os padrões culturais do grupo podem estar, com diferentes intensidades, refletidos em diversos códigos, cada comunidade tem determinados os itens principais na sua hierarquia sógnica, aqueles signos que claramente representam sua identidade e permitem o reconhecimento dos iguais, a formação da noção de grupo. Também estão inscritos nos indivíduos os critérios culturais através dos quais outros grupos são percebidos em níveis superiores ou inferiores. A mobilidade entre os grupos e classes sociais pode ocorrer, mas para preservar o grupo e seu *status quo*: dentro de cada acervo sógnico existem mecanismos de iniciação (processos de formação da habilidade e de habilitação da competência<sup>17</sup>) e seleção. Ao recorrer a uma linguagem para se expressar e executar determinadas ações, o sujeito, mediado por signos e mediador dos significados, passa a se inscrever na tradição e no ideário de toda um repertório cultural<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Cf. FREITAG, 1980, p.9; CURY, 1987, p.108; CURY,[s.d.], p.124; FREIRE, 1970, p.70 conforme CURY, 1987, p.110 e ARENDT, 1993, p.106

<sup>16</sup> Sobre isso, ver, também, no capítulo VI, 8. 4. O saber transformador.

<sup>17</sup> Sobre isso, ver, no capítulo IV, NOTA 21

<sup>18</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.129; CRUZ, CASTRO & MARTIN,1994, p.9; COBRA, 1987, p.207; ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.127 e FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.8

## B. OUTRAS LINGUAGENS ALÉM DA LÍNGUA<sup>19</sup>

A vida é multicódice. Porém não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagens. Há infinitas possibilidades de se captar o mundo, e cada linguagem, cada código, cada signo, enquanto interpretação, é uma versão verdadeira de uma parcela da realidade. O saber desliza de um texto a outro, numa ou noutra linguagem, formando cadeias e redes de significação, sem que nenhuma delas consiga totalizar as possibilidades de sentido do real. O conhecimento da realidade onde o homem procura se ancorar e se escorar é um jogo de pistas, uma leitura de rastros que podem se apresentar em qualquer forma, e seu desvelamento depende apenas da competência do leitor<sup>20</sup>.

Existem diferenças materiais ou contextuais entre as linguagens, diferentes tensões carecem de expressões específicas em realidades sógnicas determinadas, e cada uma exige diferentes habilitações dos seus leitores. "Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais" (SOURIAU, 1983, p.16). A formação sógnica que sofremos não permite pactos com todos os acervos semióticos indistintamente, com a mesma naturalidade que vivemos o nosso. Inúmeras versões do real nos escapam para sempre, mas quando nos é permitido o envolvimento na pluralidade das linguagens, nos envolvemos no cálido e colorido vapor das diferenças, "é quando mais nos sentimos imersos nisto que se chama vida" (DOLABELA, 1994, p.4).

O nosso mundo já se tornou complexo demais para que possamos continuar exclusivamente com o idioma, falado ou escrito. Hoje a língua não basta. A comunicação de verdades ocorre através da leitura e/ou produção de dimensões e direções de linhas, traços, cores, sons, formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, palavras, etc. Também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes, objetos, gestos, expressões, apitos, buzinas, sons musicais, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. "Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem" (SANTAELLA, 1988, p.11). Não podemos permitir-nos operar somente com uma parte de nossa percepção, existe muita informação à disposição, vários canais são acionados para a construção das identidades de uma instituição, grupo ou indivíduo, continuamente surgem novas tecnologias de comunicação e a necessidade de outras mais. Porém os problemas informacionais não se resolvem só com novos canais. Nós, receptores-usuários-emissores, precisamos de admitir que a

---

<sup>19</sup> Cabe uma observação sobre o uso que fazemos dos termos linguagem, código e discurso que, apesar do sentido mais comum, não estão ligados ao verbal. Poderíamos tentar fugir do logocentrismo, numa atitude militante da causa da desautomatização verbal voltada à descontaminação do nosso instrumental semiótico, e adotar, como propôs Pignatari, "Signagem, em lugar de linguagem, signicidade, em vez de textualidade; intersignicidade, por intertextualidade" (PIGNATARI, 1989, p.3). Porém, para não dificultar a leitura, fica a linguagem como um sistema de signos, reunindo a habilidade de elaborá-los abertamente e a gama de sentido que os mesmos signos possuem dentro do sistema. O código fica como um sistema de signos mais delimitado, restrito, em que A tende forçosamente a B. O discurso é uma mensagem, uma manifestação articulada do código ou da linguagem.

<sup>20</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.178; DOLABELA, 1994, p.4; SANTAELLA, 1988, p.11 e CASANOVA, 1990, p.136

atualidade exige muitas ferramentas para a comunicação, estamos constantemente expostos a uma infinidade de mensagens, e a nossa eficiência na utilização de todos os códigos, separadamente ou em conjunto, torna-se cada vez mais determinante na realização de nossos objetivos<sup>21</sup>.

"Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual também fazemos uso para escrever - língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada, que tendemos a nos esquecer de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros" (SANTAELLA, 1988, p.11).

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós, que vemos nos outros sistemas de signos uma substituição ou um enfeite para o idioma, e não um acesso a diferentes conteúdos de nossa civilização. Linguagem é pensamento, o modo de articular signos indica o modo de pensar, de sentir, de expressar, de compreender e de agir<sup>22</sup>; assim, cada discurso revela uma característica humana. Então, o que acontece com aquelas porções da humanidade, originais e genuínas, que perdem a possibilidade de se concretizarem enquanto discurso? Quando surgem na mídia dados sobre menores que não sabem usar mais que 70 palavras, todos se apiedam. E quanto aos milhões de pessoas que, conscientemente, não reconhecem nem articulam significantes visuais e sonoros?

É verdade que, basicamente, nós nomeamos, conceituamos, especificamos, mencionamos, recordamos e, portanto, percebemos e reconhecemos o mundo codificado pela palavra. Mas é importante notar que a ilusória exclusividade da língua como forma de linguagem privilegiada ocorre graças a um condicionamento histórico, individual e social. A criança se move, grita, faz caras e gestos, demora muitos anos até falar com pleno domínio de suas palavras. A instituição social leva-a para a palavra, o verbal que vem a ser um dissimulador daquela habilitação audiovisual espontânea. A eficiência do código verbal dominante está na precisão instituída e continuamente valorizada que foi assumida por um importante contingente social. O saber analítico que a palavra permite conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, levou à crença de que as únicas formas de conhecimento e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação verbal oral ou escrita. A biblioteca mesma é um monumento a uma ideologia que faz do livro o fetiche do saber numa cultura marcada pelo Verbo, pela palavra de Deus escrita na Bíblia<sup>23</sup>.

"Existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no ocidente, receberam uma tradução visual alfabética e existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem

---

<sup>21</sup> Sobre a necessidade de um saber ler e escrever signos, ver, também, no capítulo VI, B.4.c.A crítica

<sup>22</sup> Cf. CURY, 1987, p.108

<sup>23</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.145; SANTAELLA, 1988, p.12-13 e CASANOVA, 1990, p.134. Sobre a transformação social através da valorização de outras linguagens e códigos ver no capítulo VI, B.4.d.O saber áudio-visual

em sistemas sociais e históricos de representação do mundo" (SANTAELLA, 1988, p.12-13). Em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a manifestações de sentido diversos da linguagem verbal, mas foram relegados para uma segunda ordem. A ideologia dominante almeja a univocidade, sentidos precisamente direcionados, e as linguagens não-verbais propõem discursos abertos, saberes sensíveis e lógica não linear que chocam com o racionalismo da linha de produção capitalista. Por isso, a nossa dita "civilização da imagem" utiliza a imagem meramente como ilustração de um conceito abordado principalmente através da palavra. A imagem em si não narra, acompanha. A metáfora publicitária é construída, na maioria das vezes, sob o jugo da palavra, busca-se a sedução direcionada e precisa de uma linguagem audiovisual comentada pelo verbal. A palavra resiste nessa trincheira, mascarando-se na forma das linguagens que na verdade são seus adversários, e utiliza a sedução da imagem e do som para continuar ditando regras.

## 1. A luta signica

Apesar de o sistema capitalista tentar nos igualar como consumidores, a sociedade hodierna é uma organização entrópica altamente inigualitária. Há uma estratificação social, os sócios se dividem hierarquicamente em castas relativamente homogêneas no seu interior. Porém, como a sociedade é composta por diferentes visões, não existem finalidades homogêneas, e os discursos são conflituosos, ainda que nem sempre apareçam com tais. A essência das relações sociais em busca de formas superadoras de si mesmas e dentro da mobilidade aberta do real é a de ser caos, conflito e confronto das contradições, luta guerreira e amorosa<sup>24</sup>. "Guerreira quanto à sua radicalidade; amorosa quanto à sua finalidade ética" (GADOTTI, [s.d.], p.8).

As relações na sociedade capitalista "são relações econômicas, pela apropriação da mais-valia; são relações políticas pela gestão hegemônica da mais-valia; e são relações ideológicas, pela tentativa de representá-las e difundi-las de modo abstrato" (CURY, 1987, p.67). Porém não é na instância econômica ou estatal, mas na sociedade civil, onde circulam as ideologias e se exerce a política, que se trava a luta decisiva pela obtenção de satisfação para as necessidades entre as contradições dirigentes-subalternas e indivíduo-sociedade. A questão da hegemonia é simultânea à questão das agências da sociedade civil que a veiculam, das representações do mundo e do ser social que os meios de comunicação de massa constroem através de sua potência de disseminação, e das relações sociais que geram, interferindo na própria vida das sociedades. A violenta imposição simbólica vertical unilinear destrói todos os espaços culturais significativos que possam expressar interpretações coletivas originais<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. CURY, 1987, p.14 e 37. Sobre a entropia social ver também p.21 e 48

<sup>25</sup> Cf. CURY, 1987, p.13, 45 e 112; FREITAG, 1980, p.126. Sobre a destruição dos espaços culturais, ver, FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.13. Sobre a tomada dos valores sociais pelos valores capitalistas, ver, no capítulo V, **CDO ECONÔMICO PARA O SIMBÓLICO**. Sobre o confronto de repertórios semióticos, ver, também, o capítulo VI, **OS CAMINHOS DA INFORMAÇÃO**.

O processo ideológico de formação e informação dos indivíduos é mediado por uma linguagem que impede certas conceituações e determinadas expressões, ocultando e expressando, com coerência e adequação, um projeto de mundo. A conceituação da educação é uma estratégia política, já que o período escolar corresponde à fase decisiva do desenvolvimento do indivíduo, quando a linguagem vai condicionar o acesso mais ou menos rápido às operações formais do pensamento<sup>26</sup>. A tarefa da mídia é ocupar os espaços informacionais cotidianos com o acervo conveniente dentro da linguagem hegemônica. O conflito é atenuado e aparentemente absorvido com o direcionamento do repertório através da expansão do ensino e da rede de comunicação, porém, apenas transferido, eclode cedo ou tarde, com maior ou menor intensidade.

A comunicação de conceitos entre dominados e dominantes exige um acordo de significados, mas a situação básica das classes não é de acordo, mas de conflito. O confronto sócio sempre ocorrerá, pois cada classe possui a sua concepção de mundo formulada a partir da própria condição de vida: como as práticas são diferentes, os significados sempre o serão<sup>27</sup>. As mensagens alienígenas são distorcidas, banalizadas e apropriadas equivocadamente à margem de um plano dominador que busca a totalização cultural.

Os conflitos sociais podem transparecer ou ser ocultos por mediações que ocorrem no terreno dos signos. Todas as possíveis formas de luta dependem daquilo que defende o grupo como grupo: sua identidade simbólica, seu acervo que o habilita a reconhecer objetivos, inimigos, estratégias, as próprias práticas, articulações e valores. A luta de classes é uma luta sócio, não só porque é um confronto de perspectivas de mundo, de objetivos de vida, de repertórios e de valores onde uma concepção deseja superar a outra<sup>28</sup>, como também porque as formas adotadas no embate são signos das verdades em conflito. É a própria complexidade e dinâmica do poder e da vida transformadas em signos.

Analisar as formas ideológicas só é possível se forem vistas como um componente do modo de produção capitalista, ligadas à estratégia hegemônica de reprodução das relações sociais de produção<sup>29</sup>. A linguagem dominante é expressão de um movimento real, e não de todos; por isso, os choques de várias magnitudes entre sistemas sócios, culturais e filosóficos são inevitáveis.

A disputa entre as hegemonias aflora no mundo das significações, o terreno de luta sócio é um terreno político. Como "é no campo das idéias que os conflitos do mundo real chegam à consciência" (CURY, 1987, p.92), pensar sobre os signos e sua conformação, sua cognição, seu uso e seu contexto é abrir uma específica frente política de luta pedagógica que precisa ser vencida<sup>30</sup>. O combate sócio pela plenitude da comunicação, da informação e do conhecimento é uma ação política a ser exercida e planejada com base num estudo dos signos audiovisuais. O pensar a respeito da linguagem audiovisual não tem o objetivo de fundar um

---

<sup>26</sup> Cf. CURY, 1987, p.58 e 66 e FREITAG, 1980, p.10 e 40

<sup>27</sup> Cf. CURY, 1987, p.89

<sup>28</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.6 e CURY, 1987, p.52 e 69

<sup>29</sup> Cf. CURY, 1987, p.45

<sup>30</sup> Cf. CURY, 1987, p.115

dogma avesso ao dominante: é mais um esforço para mostrar a luta travada na sociedade e possibilitar o embate. A intenção é ampliar as possibilidades informacionais humanas, fornecendo instrumentos conceituais para a escritura e a leitura dos canais audiovisuais. Não existe um posicionamento ideológico característico assumido, qualquer facção humana pode armar-se desse saber para criar condições indisponíveis para a luta. Instituímos um ponto no círculo do poder, a linguagem audiovisual; vislumbramos o seu percurso social em torno do centro real, e dele pode ser estendida qualquer tangente, de forma infinita, dentro de uma outra perspectiva.

## 2. Revolução das linguagens

O círculo do poder é composto por muitas formas sógnicas e gira cada vez mais rápido, em muitas revoluções por minuto. A linguagem compartilhada e a ampliação do repertório possibilitaram à comunidade humana atribuir significado a um mundo comum, multiplicaram o poder de comunicação do homem. A complexidade do universo humano cresceu em termos de tecnologias e relações, exigindo o aperfeiçoamento de diversos códigos. Para representar idéias, sensações, situações e objetos cada vez mais diversos, os comunicadores aperfeiçoam os seus códigos, no sentido de maior clareza de comunicação<sup>31</sup>, enquanto os artistas, buscando mais possibilidades expressivas, exploram e avançam até os limites dos signos vigentes, questionando os códigos. Ambos levam a linguagem a uma atualização constante, adequada a esses novos tempos de constante mutação.

O inter-relacionamento dos diferentes campos da atividade humana sempre trouxe enormes contribuições para o saber humano em geral. Dentro do âmbito da linguagem não é diferente, o contato entre estruturas sógnicas diversas é fator de grande contribuição criativa. "Neste século que finda, a melhor poesia foi feita por não-poetas, ou melhor, por não-exclusivamente-poetas" (DOLABELA, 1994, p.4). É o século da arte de outras artes, alguns artistas possuem diversas linguagens e transitam entre elas, partem de um código principal, saturam-no de experiências, pesquisam suas possibilidades e propõem outras enriquecendo-o, ou recuam taticamente para os códigos segundos atrás de soluções e referências. Técnicas, processos diferentes, motivos de inspiração, efeitos novos com transposições ainda não tentadas, agradáveis efeitos do estilo, metáforas graciosas e refinadas, existem infinitas possibilidades para um repertório sógnico ao aplicar em suas composições regras e estratégias já utilizadas em outros acervos. O segredo, o estilo original ou a beleza de uma obra e de uma mensagem podem surgir da ousadia de olhar pela fronteira para encontrar no dicionário alheio o melhor vocabulário<sup>32</sup>.

Os diversos recursos e características das mídias são constantemente comparados, na busca de referências cruzadas para vários fins didáticos e expressivos. Uma das exigências típicas do ensino de história da arte, sociologia dos *mass-media*, fotografia, cinema, propaganda e cultura popular é a justaposição de exemplos de vários canais e códigos, artes e linguagens, confrontos e comparações entre realidades sógnicas específicas, que esclarecem detalhes e aprofundam o

<sup>31</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.93

<sup>32</sup> Cf. DOLABELA, 1994, p.4 e SOURIAU, 1983, p.15 e 16

conhecimento. De um outro código também podemos tirar alguns princípios que poderão contribuir para a lógica da organização da nossa própria atividade semiótica. Até a pessoa mais simples pode interessar-se em comparar a anatomia ou a significação do ritmo de uma frase com a curva de um arabesco, a harmonia das cores de um quadro ou de um bordado e os acordes que se pode tocar ao piano. Um momento de crítica durante uma leitura ou uma elaboração signíca pode levar alguém a pensar as modificações que precisará impor a um desenho para dele retirar a idéia de um quadro, de uma estatueta, de uma cerâmica decorativa ou de um balé<sup>33</sup>.

Que preço imenso tem, para o homem que busca se expressar, um conhecimento do que há de central, único, comum, constante e essencial nas atividades que, praticamente, se diversificam na música, pintura, coreografia, gravura, cerâmica, etc. Precisamos de entender as aproximações, para que não apodreçam, no marfim dos castelos, os códigos, essas diferentes vivências desse acima-de-todas-as-coisas. Precisamos desse fugir-viajar para códigos secundários na urgência das signâncias, devemos sair do território dos preconceitos, partindo da pluralidade das mídias, das outras linguagens e das outras artes para o território da criação e da descoberta. O indivíduo pode identificar a si mesmo como o ponto de partida das grandes questões, e não apenas um ou outro acervo cristalizado; pode entender os muitos processos de composição signíca como meio positivo de acesso e de promoção ao conhecimento que instaura e funda o ser; tem condições de conhecer que a arte humana de viver são todas as artes, e pode ser qualquer outra, além da sua<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. DAVIS & SPINK, 1990, p.158; SOURIAU, 1983, p.15 e 16; RIOS, 1981, p.12 e.101

<sup>34</sup> Cf. DOLABELA, 1994, p.4 e SOURIAU, 1983, p.15. Sobre o crescimento do indivíduo através da leitura e escritura signíca, ver, no capítulo VI, **B.4.4.A crítica**

## VIII.A FORMA DA INFORMAÇÃO

Etimologicamente, a palavra "informar" vem do latim *informare*, significando colocar em forma, o que parece privilegiar a enunciação sobre o enunciado. O sentido atual dado à informação é um deslizamento que valoriza o conteúdo<sup>1</sup>. Na verdade não há distinção real, conteúdo-forma, mas, se podemos fazer uma divisão didática visando a um ou outro raciocínio, enunciado-enunciação, precisamos ter em vista que a dicotomia da informação não é pura, simples e objetiva. Numa mesma forma podem ser lidos diversos conteúdos, dependendo da capacidade de cada leitor, pois só quem procura acha, só quem sabe vê. Por outro lado, um conteúdo genérico pode estar em diversas formas, várias obras diferentes podem falar do amor de um homem por uma mulher, mas aquilo que pode ser apreendido integralmente de uma forma, "O Beijo" de Rodin, por exemplo, está ali naquela estátua, somente ali, naquele momento em que é percebido, pois em outro instante a luz pode ser outra, e o observador também.

"A informação é uma forma que circula sobre o canal do emissor ao receptor" (BOUCHE, 1988, p.100), não é apenas um conteúdo embalado para viagem, o processo de comunicação tem um impacto na estrutura do saber transmitido e no seu conceito, digamos que o material do invólucro modifica o gosto do que vai no interior. Essa existência material do conhecimento para a comunicação indica que a ciência da informação deveria pensar em representação física, em enunciação, ser a ciência do condicionamento do saber a uma forma, da adaptação do enunciado a um canal para cumprir uma função determinada dentro de um objetivo de comunicação<sup>2</sup>. Mesmo que os estudos da ciência da informação tenham seguido outros caminhos, distintos de sua etimologia original, ainda precisamos entender os processos comunicacionais para entender o fluxo das formas e sua relação com as pessoas. Por isso são indispensáveis o "estudo e a pesquisa dos processos de produção e uso de informações, procurando uma melhor compreensão do fenômeno informacional" (ANDRADE, [s.n.t], p.3).

A questão não se encerra simplesmente com a imagem de uma mesma informação em diferentes formatos, pois o enunciado se prende à sua enunciação. Uma informação audiovisual tende a ser diferente de outra materializada dentro da linguagem verbal, algumas traduções são impossíveis e outras, imprecisas. O primeiro impulso do indivíduo perante o código novo é

---

<sup>1</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.100

<sup>2</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.99-100. Sobre o valor de um conhecimento diversificado das possíveis materializações da informação em códigos e linguagens, ver, no capítulo VI, B.4.c.A crítica e d.O saber áudio-visual.

buscar sempre o que pode ser decifrado e sistematizado dentro do código pessoal de referência. Assim, o observador acaba por construir um sistema simbólico traduzido sem considerar todos os conflitos e acordos, vacilações e certezas, matizes e contrastes que o código alienígena possui. A tradução é uma leitura de fora, descontextualizada, que implica em pontos de ruptura graças a problemas de adaptação entre as linguagens. Cada sistema de signos possui aquelas características peculiares que não sobrevivem à sucessão de canais, mudanças de suportes físicos ou qualquer alteração da forma<sup>3</sup>. Dessa maneira, toda tradução implica em transformação, perda de qualidade da carga informacional original e, como na termodinâmica, perdendo energia, deixa de ser capaz de realizar a mesma ação.

É a forma, porque tem presença física, que, durante a formulação do emissor nas análises para o processo de composição, incorpora os critérios de avaliação de uma mensagem para interpretação do receptor. Diversos fatores podem ser encarados sob diferentes pontos de vista, os significados podem ser psicológicos, sociológicos, históricos, filosóficos, sociais, às vezes, políticos; mas, sem se levar em consideração o fator de articulação da linguagem como fator prioritário, perde-se justamente a qualidade fundante dessas obras<sup>4</sup>. Por isso, como faz o poeta Haroldo de Campos em suas transcrições poéticas, é importante traduzir os recursos de linguagem (e para isso é preciso entendê-los); mesmo que se perca o sentido, sobrevive o jogo das formas.

## A. A CARÊNCIA DE ESTUDOS DA FORMA

Uma pedagogia transformadora da sociedade da informação preocupar-se-ia com contexto, conteúdo e forma<sup>5</sup>. A dimensão política e ideológica liga-se à contextualização do ato comunicacional e impõe uma revisão das linguagens que aborde suas diferenças materiais, gramaticais e estéticas, enfim, voltada à forma, dentro dos estudos da Biblioteconomia. Existe uma preocupação com o efeito, no receptor, da mensagem enquanto redutora de incerteza, porém a necessidade informacional é, normalmente, inferida pela questão sobre aquilo que o usuário precisa sem que, graças à nossa priorização verbal, haja uma visão mais abrangente sobre o formato que ele prefere.

Interessa estudar os dois lados cognitivos do processo de comunicação: os processos que produzem informação - a estruturação da mensagem pelo emissor, como uma busca do domínio expressivo ou comunicativo, semântico ou sintático - e os processos do receptor - a interpretação e a percepção do conjunto de signos emitidos, como uma busca de um entendimento da leitura e do leitor. É complexa a mediação entre fonte de saber e usuário, são muitos os problemas

---

<sup>3</sup> Cf. BONFIM, SILVA & SILVA, 1994, p.6; BOUCHE, 1988, p.101-102

<sup>4</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.18 e 63

<sup>5</sup> Cf. GADOTTI, [s.d.], p.12 e 13

ligados ao processo de dar forma à mensagem para adaptá-la ao canal e aos objetivos visados para que chegue e seja acessível a um público, que pode ser mais ou menos definido ou indiferenciado. Hoje, as possibilidades de ação sobre a forma são cada vez maiores e conduzem a colocar questões fundamentais sobre informação, relacionando-a aos objetivos de uma democracia do saber, às regras de um fluxo de comunicação e à conservação dos mecanismos de referência<sup>6</sup>. As tecnologias são numerosas e necessitam de técnicas variadas, mas o primeiro ponto para a abertura de perspectiva é encarar e entender as linguagens além da língua falada e escrita.

O domínio da ciência da informação aparece, então, visto por este ângulo e olhando para o repertório dos conhecimentos semióticos existentes como um vasto campo inexplorado, desconhecido, esquecido ou desvalorizado, pois outras áreas já buscam dominá-lo<sup>7</sup>. "Esta aí toda uma disciplina, todo um mundo de pesquisas laboriosas que implicam a necessidade de noções técnicas, de uma linguagem bem feita, de experiências exatas, de investigações que pacientemente adaptem a pesquisa ao método, o método à pesquisa, segundo clivagens que o esforço do espírito encontra no fato" (SOURIAU, 1983, p.26).

Há um universo vasto com ferramentas e tecnologias prontas, à disposição, para construir mensagens multimídia objetivas<sup>8</sup>. "O crescimento da popularidade dos estudos das mídias e o incremento no uso dos materiais áudio-visuais no ensino esta acarretando uma certa urgência para questões sobre estes materiais" (DAVIS & SPINK, 1990, p.158). O público em geral, a partir do seu cotidiano, já possui uma expectativa sobre a qualidade do produto das novas mídias, faz comparações e referências baseando-se apenas na familiaridade com gravação, reprodução e na capacidade intuitiva de fazer classificações e análises. A linguagem audiovisual é acessível, mas existe uma série de exigências para que se forme um olhar mais preparado e atento para leituras críticas e produções enriquecedoras, para registrar, classificar, catalogar e, finalmente, colocar à disposição dos usuários a informação audiovisual.

Examinar o conjunto das condições de comunicação e acesso aos acervos audiovisuais é uma tarefa imensa e ainda, em boa parte, por ser feita. Sucessivamente, deve ser estudada a adaptação ao canal na entrada, a integração da mensagem-documento ao sistema de estocagem, a seleção e a adaptação ao receptor na saída. Mas descrever um documento é, na realidade, procurar saber de qual assunto ele trata, é ler sua forma e entender os seus conteúdos; mas, sem um conhecimento do código, aumentam os fatores de flutuação aleatória de indexação, as informações perdidas, o silêncio depois das questões, as imperfeições que podem ser consideradas como ruído do canal, mas que estão na origem das falhas dos sistemas documentários. Será preciso melhorar as técnicas de leitura e interpretação das representações do conhecimento, identificar, graças a analisadores bem construídos, que teriam de considerar

---

<sup>6</sup> Cf. MARTELETO, 1987, p.171 e BOUCHE, 1988, p.101-102

<sup>7</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.99

<sup>8</sup> Sobre isso, ver, também, no capítulo V, **B.1.0s estudos da mídia**.

elementos próprios do texto original, as partes mais representativas desses discursos sógnicos, desses fenômenos extralingüísticos de referências da realidade<sup>9</sup>. A Ciência da Informação deve voltar-se ao domínio de textos, discursos, leituras e escrituras não-verbais com a mesma eficiência com que assumiu o código verbal.

## B. A BIBLIOTECA ALÉM DO LIVRO

A hegemonia assumida pela palavra impressa vem de longo tempo e, apesar do avanço tecnológico, não há perspectiva real para a morte do livro, ele continua a ser o material predominante na maioria das bibliotecas, no Brasil e no exterior. A etimologia do termo e a língua portuguesa, que ensina que biblioteca é coletivo de livros, além da realidade concreta, reforçam a vinculação biblioteca/livro. Há realmente uma tendência de identificar a biblioteca com os livros em detrimento de outros materiais, segundo a pesquisa de TARGINO (1983), numa proporção de 89,5% para 0,51%. "Os canais de comunicação quase nunca se fecham, ou seja, o desenvolvimento tecnológico modifica o canal, mas sem fechá-lo" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.317). O que mantém um canal vivo é a sua função, os sinais de fumaça acabaram, os tambores sobrevivem como um telégrafo em alguns lugares do mundo; se uma cultura morre, seu acervo sógnico e suas práticas de comunicação também desaparecem se não forem registrados e se não forem utilizados por alguém. Assim, certamente, a palavra vai sobreviver no papel e nos mais diversos suportes como forma de expressão do homem.

Por isso, não há razão para a biblioteca fechar-se a outra mídia como se quisesse manter um reduto ecológico. A biblioteca deveria oferecer o que o usuário quer e como ele o quer. Obviamente existem problemas na avaliação cognitiva do usuário, mas a ciência da informação deve procurar maneiras de oferecer a informação, numa forma viável tanto em termos do custo quanto de entendimento. Suprida de AVM (*audio-visual materials*, materiais audiovisuais), uma biblioteca pode enriquecer pessoas que nunca poderiam se servir da tradicional impressão no papel. Uma instituição que deseja servir a todos os membros de uma comunidade não pode ignorar os AVM. Toda sociedade tem seus membros em desvantagem: pessoas com limitações de leitura; os cegos ou aquele com pouca visão; pessoas que estão muito doentes ou muito fracas para segurar um livro; aqueles que são mentalmente retardados ou disléxicos, ou apenas lêem devagar; ou aqueles que não estão familiarizados com a língua escrita, como no caso de indivíduos não alfabetizados. Se seguirmos a teoria geral da biblioteconomia, os usuários viriam primeiro, antes de qualquer hegemonia sógnica ou de manipulação ideológica das informações contidas no acervo. Uma instituição moderna não pode limitar sua visão do homem,

---

<sup>9</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.102 - 103

deve orientar-se para o indivíduo, respeitando amplamente suas particularidades, pois, sem o usuário, a biblioteca se transformaria em arquivo<sup>10</sup>.

Grande parte dos brasileiros é analfabeta, desconhece o código hegemônico que lhes daria acesso à realidade elitista do verbal, mas é naturalmente competente em linguagens audiovisuais. "A cultura brasileira é fundamentalmente audiovisual, assumindo os meios deste tipo de comunicação incontestável relevância entre o homem brasileiro. Isto porque é ele um elemento resultante da mistura de três raças, em que apenas a européia exercia domínio sobre a escrita. Entre os africanos e indígenas, registrava-se a presença constante do audiovisual, [...] não apenas em manifestações folclóricas como a capoeira [e o carnaval], mas em atitudes do dia-a-dia, refletidas no gosto pela dança, música, vestuário em cores vivas, entre outros costumes" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.302-303). Por que não valorizar essa forma de registro e apreensão do real? "Os meios áudio-visuais podem mostrar coisas que os livros apesar da beleza de suas ilustrações nunca poderão nos contar" (VRIES, 1990, p.66), pois, além de permitirem outras aproximações da realidade, de apresentarem algumas facilidades técnicas e de oferecerem um grande volume de informações, têm um poder que não existe na palavra escrita: o de entusiasmar, seduzir, encantar e cativar o usuário. Muitas pessoas consideram os AVM mais didáticos e lembram-se mais de informações que viram e ouviram simultaneamente do que daquilo que apenas leram. "Ericksom e Curl acreditam que se aprende 10% do que se lê; 20% do que se ouve; 30% do que se vê e 50% do que se ouve e vê" (MIRANDA, 1976, p.146). Podemos identificar várias formas de aprendizado em grupo, individualmente, com um professor ou sem, em situações onde um filme, um vídeo ou uma projeção de slides podem ser fundamentais, simulando a situação ideal professor-estudante, podendo ser re-utilizadas quando for preciso e com a vantagem de fácil e rápida atualização<sup>11</sup>. No entanto, o saber audiovisual parece não valer nada se vem do povo, é visto mais como ignorância ou simplicidade, no máximo é emoldurado sob o título "folclore", mas, se serve à interação do homem com o computador, se envolve sofisticação e alta tecnologia, diz-se infográfico, por mais pasteurizado que seja, e passa a merecer a atenção maravilhada dos profissionais da informação.

"Ortega Y Gasset no seu famoso ensaio sobre 'La Misión del Bibliotecário' fez uma profética advertência sobre o perigo de os bibliotecários virem a perder o seu papel na sociedade se não puderem readaptar-se contínua e convenientemente às necessidades da mesma" (MIRANDA, 1976, p.148). Os bibliotecários devem ficar atentos aos materiais audiovisuais para não perderem a corrida com o progresso. Mesmo diante da proliferação dos meios audiovisuais e da predominância desses canais na sociedade brasileira, nota-se que nossas bibliotecas pouca ênfase têm dado à incorporação desses recursos às coleções. Essa atitude é, constantemente, justificada pela escassez de recursos. Porém, se parte dos orçamentos forem empregados em AVM, mais diversificados e atraentes, o público que não possui o hábito de frequentar

---

<sup>10</sup> Cf. VRIES, 1990, p.66 - 67

<sup>11</sup> Cf. MIRANDA, 1976, p.147-149

bibliotecas pode ser cativado. Esse novo acervo estaria aberto a um maior número de usuários, atingiria uma faixa mais significativa da população, ao mesmo tempo que aumentaria o uso do acervo tradicional<sup>12</sup>. "Observa Bourgoiuin: 'Os bibliotecários foram negligentes na promoção dos objetivos e das metas de suas instituições'" (MIRANDA, 1976, p.148). A biblioteca e os centros de informação comunitária precisam de competir com outras atividades que, continuamente, cativam os seus usuários em potencial. Por mais agressivo que possa parecer, nós vivemos no mundo do *marketing*, não importa qual seja a embalagem do nosso produto ou serviço, é a informação que nós queremos sendo consumida<sup>13</sup>.

"Os meios não-gráficos devem ser considerados complementares mais do que competitivos" (MIRANDA, 1976, p.159). Assim, as novas mídias podem ser aliadas dos livros, não só suprimindo a carência de meios de informação na biblioteca, mas sendo utilizados na divulgação. Depende só dos administradores dos centros de informação: a televisão, vista como uma adversária do livro, com seu enorme poder de influenciar as pessoas pode manipular opiniões em favor da biblioteca; podem ser preparados vídeos e *slides* para divulgação em escolas e outros centros comunitários, promovendo a interação com o centro de informações. A biblioteca precisa de democracia da linguagem. O treinamento de usuários e funcionários em vídeos e *slides* é muito utilizado e altamente efetivo. Os sistemas de *self-service* através do computador, em bibliotecas que dão acesso ao catálogo gravado num CD-ROM, incrementando a acessibilidade da coleção, são meios audiovisuais servindo como *gateway*.

A biblioteca moderna é multimídia, é uma coleção de livros e outros registros de informação. Porém, mesmo que haja uma aproximação entre arquivos audiovisuais e bibliográficos em termos de descrição formal, catalogação e acesso, preservação e aspectos técnicos, o uso desses recursos ainda requer treinos diferentes, e um não pode ser utilizado como substituto do outro<sup>14</sup>. As características peculiares dos novos materiais exigem cuidados especiais de um profissional qualificado. Geralmente, o desenvolvimento da tecnologia significa uma inevitável obsolescência de materiais, formatos e máquinas no intervalo de 10 anos. Os registros sonoros foram os que sofreram menos com os avanços, mas, geralmente, de tempos em tempos é preciso copiar todo o acervo para formatos novos. Normalmente, é mais fácil separar e organizar os livros, porque possuem um formato mais padronizado, fácil de ser composto numa estante; os AVM possuem formas heterogêneas, menores ou maiores que aquelas para as quais são planejadas as estantes, e são mais sensíveis ao clima. Com o aumento da complexidade da informação, cresceram também as dúvidas sobre a confiabilidade dos métodos de classificar, organizar e condicionar os registros: alguns acervos são organizadas por assunto e não pela mídia; as fontes estão juntas no catálogo e nos índices, mas colocadas em diferentes locais dentro da biblioteca.

---

<sup>12</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.303-304

<sup>13</sup> Cf. VRIES, 1990, p.67

<sup>14</sup> Cf. HARRISON, 1990, p.116

Existe uma demanda de bibliotecários treinados para lidar com a comunicação, expressão e informação através dos sons e das imagens, com um conhecimento importante para integrar os AVM, como qualquer outra fonte de informação, nos arquivos e nas funções comuns da atividade como seleção, aquisição, preservação, catalogação, uso e restauração. Esses profissionais da informação devem entender-se harmonicamente com usuários exigentes e com outros especialistas de áreas relacionadas com aquelas produções dotadas de determinadas especificidades que exigem o acompanhamento de um bibliotecário. Na verdade, a oferta é pequena, HARRISON (1990) alerta para a carência de programas de treinamento para arquivistas de material audiovisual e a falta de empresas especializadas em operações técnicas nesses acervos. O aparecimento de profissionais capazes de valorizar as mídias alternativas vai incentivar o aparecimento de usuários, de acervos audiovisuais e vai contribuir para o aprimoramento das técnicas e do conhecimento.

Não existe o profissional, não existe o programa de formação, faltam novos estudos e a organização de um conhecimento instituído. Os estudos da biblioteconomia ainda não deram a devida atenção aos audiovisuais. McCarthy e Targino realizaram um levantamento no "ABCD: Resumos & Sumários; Arquivologia, Biblioteconomia, Ciência da Informação, Documentação - v.1 e v.2" e encontraram 23 citações no tópico 'materiais audiovisuais' e nos temas, disseminação seletiva de informação (DSI) e automação, os quais pressupõem bibliotecas desenvolvidas" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.312), foram identificadas 192 citações. Nove anos depois, ainda podemos notar uma semelhante situação de descaso: uma consulta ao ISA-93 (Information Science Abstract - 1993) encontrou 969 artigos contemplando, mesmo que de passagem, os audiovisuais e 10961 tratando de automação e de disseminação seletiva da informação.

O bibliotecário precisa ver as instituições onde trabalha de uma nova maneira, do ponto de vista daquele recurso que ainda imagina como novo, mas que já possui muitos usuários. A biblioteca é disseminadora de sentidos e conhecimentos, é lugar de conservação da produção da cultura, é metáfora do saber. As prateleiras são como os labirintos da significação que a humanidade percorre desde sempre sem achar sentido, nem centro ou saída, onde as marcas são falsas, ilusórias<sup>15</sup>. "A palavra é efêmera, o conhecimento é efêmero. A teia, o tecido é esse grande discurso que ela encerra no que é manifesto, e naquilo que se mostra, e no que é subterrâneo, latente; precisa e se quer desvelado" (CASANOVA, 1990, p.136). Há um conhecimento efêmero, superficial, no primeiro ver e ouvir a palavra, e existem os outros dentro, por trás e além dela, importantes e latentes, que precisam ser desvelados. Hoje os labirintos se multiplicam na multiplicação dos sentidos, as redes de sentido se alongam, se estendem, já ocupam tanto lugar no subterrâneo, nas cavernas, que pressionam para ocupar um lugar na superfície: carecem de novas bibliotecas.

---

<sup>15</sup> Cf. CASANOVA, 1990, p.130 e 133

O contexto cultural condiciona as necessidades e a percepção. Depois disso, a acessibilidade é um grande determinante no uso de uma fonte. Às vezes, o usuário desconhece as possibilidades, a mera existência das fontes alternativas; é importante mostrá-las. A distância pode ser provocada simplesmente porque a pessoa não tem ou nunca teve em casa um equipamento que utilizasse essas fontes. Hoje, mesmo nos países desenvolvidos, que tendem a ser mais generalistas e possuir tanto material audiovisual quanto impresso, o material audiovisual ainda é reconhecido com dificuldade pela consciência geral. O não-livro (o material audiovisual) é um território, o livro é outro, e já está estabelecido na mente do usuário: ele só espera encontrar aquilo que procura num livro e ficará mais satisfeito encontrando-o assim. "Os 'non-book material users' são diferentes da maioria, eles sabem que desejam 'non-book material'; eles podem não estar certos da forma em que encontrarão a informação visada, mas tratam o livro como fonte não usual, [...] precisam ser lembrados da possibilidade de encontrar uma ilustração colorida num livro impresso" e não só em *slides*, filmes, vídeos, cartazes ou CDROMs" (BATEMAN, 1980, p.16).

"Nos países onde os materiais audiovisuais existem em quantidade significativa nas bibliotecas, são as bibliotecas escolares que exercem importante função na disseminação dos audiovisuais" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.314-315). As entidades ligadas à promoção da educação podem servir como propagadores do uso democrático da informação. Se os centros de informação, como é evidente, são, principalmente, o depositário do registro do conhecimento, a escola, além de divulgar o saber, pode ser o transmissor de formas mais livres de sua utilização, viabilizando e potencializando a sua produção em diversas linguagens. Existe a tecnologia e os recursos econômicas que criariam tais condições, mas falta a compreensão do valor das linguagens não-verbais vistas "apenas" como arte num mundo de "precisões" racionais. As instituições de ensino, com o devido apoio, podem formar os usuários críticos de uma sociedade informacional democrática, os homens livres que se expressam e descobrem livremente a si mesmo e à realidade. "É preciso conciliar as diferentes tendências da sociedade e aproveitar melhor as possibilidades positivas oferecidas pelos meios audiovisuais" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.316). A criação, a produção cultural dentro da biblioteca, baseada nas diversas possibilidades desse mundo multimídia e contando com a participação efetiva da comunidade, não iria custar mais caro do que a experimentação com automação, conduzida, atualmente, por muitas bibliotecas brasileiras<sup>16</sup>.

O mundo audiovisual também precisa da participação da biblioteca para assumir um papel relevante na preservação da memória nacional que tem muito de audiovisual e, por isso, necessita de atenção e sensibilidade para as características da linguagem<sup>17</sup>. O bibliotecário brasileiro poderá contribuir ainda mais para a cultura brasileira se entender que o acervo de uma cultura não está restrita ao verbal nem a registros gráficos, pois abrange "todo e qualquer tipo de documentação que contenha dados sobre a vida em sociedade, em um determinado

---

<sup>16</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.318

<sup>17</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.320

## IX. O AUDIOVISUAL, O QUE É?

"A limitação de tipos de materiais, que devem ou podem ser incluídos no gênero dos recursos denominados materiais áudio-visuais, tem originado vários estudos e, quanto à fixação da terminologia, também não são de simples resolução as divergências apresentadas" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.304). Não existe consenso, nem no tipo de material envolvido e nem mesmo na terminologia. Os termos mídia (ou média) áudio-visual, materiais audiovisuais, meios áudio-visuais, materiais especiais, materiais não-impressos, materiais não-bibliográficos, multimeios, AVM, auxiliares audiovisuais, *non-book media*, meios não-gráficos e multi-meios educacionais vêm insistentemente sendo utilizados como sinônimos<sup>1</sup>.

Muitas definições incluem uma conotação negativa, ou seja, o audiovisual não é impresso, não é codificado através de caracteres alfabéticos. Porém não é de bom alvitre a conceituação de campos tão significativos através de negações<sup>2</sup>. *Non-book media* é uma definição negativa que apenas exclui o livro do lote, mas não informa sobre a definição. Meios não-gráficos tem a intenção de contrapô-los aos impressos em geral, mas a conceituação permanece negativa, e caberia lembrar, aqui, que muitos mapas, cartazes e outros materiais gráficos, impressos, são considerados como integrantes desse grupo heterogêneo de mídia marginal, irmanado por não serem livros.

Como a nova embalagem da informação está "definitivamente identificada com os meios magnéticos de registro e comunicação de dados" (ARAÚJO, 1991, p.37), observa-se a tentativa de definição pelo corte abrupto com o tradicional ritual do homem-manuseando-um-livro. Na "classificação adotada pela Federação Internacional de Associações de Bibliotecários, Seção de Bibliotecas Públicas (1976), materiais audiovisuais são os que não podem prescindir de equipamentos para audição ou visão. Compreendem discos, fitas magnéticas, filmes, diapositivos, diafilmes, vídeo-teipes, transparências, microformas" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.304). Assim, as formas audiovisuais ficam associados com o emprego de instrumentos da tecnologia moderna para sua produção e uso, recursos avançados e complexos do tipo que assusta muitas pessoas<sup>3</sup>. Mas o que há de complexo, hoje, na operação de uma câmara de

---

<sup>1</sup> Cf. VRIES, 1990, p.65; MIRANDA, 1976, p.159 e McCARTHY & TARGINO, 1984, p.304

<sup>2</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.305

<sup>3</sup> Cf. VRIES, 1990, p.64

vídeo e de um videocassete, numa máquina fotográfica e num gravador? A cada dia mais pessoas transformam o computador, de máquina misteriosa, em ferramenta e se aproximam do universo da multimídia.

É importante ressaltar que alguns componentes da mídia enumerados por McCARTHY e TARGINO na citação anterior não são audiovisuais em si, algumas são ou só sonoras ou só visuais, outros, apenas no momento de sua apresentação recebem o acompanhamento de alguma explicação verbal ou de uma trilha sonora. Mesmo o cinema mudo não é realmente audiovisual sem a música que participa da construção dos climas e que antigamente era tocada ao vivo nas sessões. A trilha sonora definitiva desses filmes só foi incorporada posteriormente, nas cópias mais recentes. Ressaltamos, ainda, que em algumas dessas fontes de informação audiovisuais, como no caso das microformas, a informação está toda codificada através de símbolos alfabéticos e palavras<sup>4</sup>.

Cartazes, mapas, fotografias e objetos que podem ser usados sem meios técnicos estão nas coleções audiovisuais em muitas bibliotecas<sup>5</sup>. Mas, se a fotografia e o *slide* são considerados nessa mesma categoria, por que excluir dela o livro ilustrado? Na pedagogia, também, a expressão "multi-meios educacionais" vem sendo empregada, com frequência, englobando estes materiais<sup>6</sup>; mas quais são os tais múltiplos meios que utilizam? Palavras e imagens, como qualquer livro ilustrado, e em menor profusão, com menos informações.

Assim, de uma maneira por demais aberta e incoerente com o nome, tanto faz se estão juntos ou separados o som e a imagem; normalmente, dentro da biblioteca é considerado audiovisual o que obviamente lida com áudio e/ou visual, isto é, ilustração e que não possua o formato de um livro. Além dessa concepção onde, implicitamente, está a alternativa "e/ou", os AVM são associados com o uso de equipamentos<sup>7</sup>. O que é audiovisual num vídeo e em palestras acompanhadas de transparências de hoje e não está no teatro de sempre e nas conversas de todo dia? O visual - gestos, expressões faciais, olhares - e o áudio - entonação vocal - cooperam com o idioma para dar significação a um diálogo.

Para a biblioteconomia, é essencial a possibilidade de preservação, arquivamento e catalogação. "Assim, a fim de ser incorporado ao acervo, independente de ser ou não audiovisual, o material tem que existir de forma permanente ou semi-permanente" (McCARTHY & TARGINO, 1984, p.305). Apesar disso, é importante reconhecer que certas formas de expressão são informações veiculadas por formas audiovisuais, mesmo que não tenham vida permanente.

---

<sup>4</sup> Cf. McCARTHY & TARGINO, 1984, p.305

<sup>5</sup> Cf. VRIES, 1990, p.65

<sup>6</sup> Cf. MIRANDA, 1976, p.159

<sup>7</sup> Cf. VRIES, 1990, p.65

Afinal, interessam ao nosso trabalho as inúmeras possibilidades de mediação possíveis de existir entre a emissão e a recepção<sup>8</sup>, baseadas em signos visuais e sonoros. Audiovisual "diz-se da mensagem constituída da combinação de som e imagem" (FERREIRA, 1986, p.199), sem importar a existência ou a ausência de próteses tecnológicas, se durável ou efêmera, folclórica ou infográfica, dominante ou dominada. Das divesas grafias encontradas, áudio visual, áudio-visual e audiovisual, preferimos esta última, não só porque é encontrada no "Aurélio", mas por causa da concepção einsteiniana de montagem onde dois significados justapostos geram um terceiro maior que a simples soma das partes<sup>9</sup>. Assim, a relação audiovisual, para nós, é o encontro de signos de duas linguagens diferentes, que tanto pode realizar-se numa forma, num dos braços da mídia, num canal, num código ou num pensamento.

---

<sup>8</sup> Cf. ANDRADE, [s.n.t], p.1

<sup>9</sup> Cf. EINSTEIN, 1990, p.14-16. Sobre a montagem de sentidos, ver, também, no capítulo XIII, **F.2. Montagem atonal**.

## X. O ESTUDO DAS RELAÇÕES AUDIOVISUAIS

Para Étienne Souriau, arte são todas as artes. Ele observa que afirmamos simultaneamente a unidade da arte ao designarmos através de um único termo genérico e ao atrairmos, para um conceito centralizador, a tumultuosa presença da arquitetura e da música, da pintura e da escultura, do cinema e da cerâmica<sup>1</sup>. A vida em si é multimídia, e o homem tenta ocupar todas as mídias: apóia o seu ser em todos os suportes, molda a natureza expressando seus modos, faz artes diferentes na arte de sobreviver, construindo uma civilização de fluxos sógnicos diversificados. Se existe um ser humano por trás de todas essas coisas, somos forçados a perguntar o que têm em comum essas diferentes atividades criadoras e como se relacionam os meios de comunicação com o real, compondo o que os homens chamam de vida.

A ciência da informação deve confrontar-se com essas questões, buscando a eficácia no uso das diferentes linguagens para reduzir a incerteza, a carência informacional, e ampliar o elo social através da comunicação. Precisamos de um caminho para a produção, o entendimento e a crítica das comunicações não-verbais, visando a uma abertura dos horizontes das informações que, na verdade, servirá a diferentes visões de mundo: pode voltar-se à ética do saber dentro da sociedade ou para uma eficiente técnica operatória para fins capitalistas<sup>2</sup>. Precisamos desse equipamento prático que pode servir à produção em si, à prestação de serviços que envolvam uso, recepção, organização e busca de informações audiovisuais; e dessa ferramenta teórica que pode servir ao estudo dos aspectos ideológicos nos processos de produção, consumo e incorporação de informações veiculadas por signos não-verbais e suas múltiplas implicações<sup>3</sup>.

Afinal, sem dispersarmos esforços, voltaremos o nosso foco para uma parte do universo multi-sógnico, dentro do sistema social, no mundo das linguagens não-verbais humanas. Entrando no quarto e último dos blocos conceituais que delimitamos na introdução de nosso trabalho, as questões podem ser localizadas num território mais determinado: que relações podemos encontrar entre a comunicação visual e a comunicação sonora? Em que pontos são diferentes, ou semelhantes e onde elas formam uma tal unidade chamada de audiovisual?

O estudo do audiovisual deve possibilitar, ao mesmo tempo, um entendimento comparativo da comunicação visual e da comunicação sonora (o estudo do todo deve incluir um estudo das partes), viabilizar um domínio das mensagens veiculadas em conjunto nas mídias audiovisuais (multimídia, hipertexto, cinema, teatro e TV) e, por fim, o enriquecimento das relações entre as diversas linguagens dentro da sociedade. É um potencial de comunicação e expressão que está

---

<sup>1</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.3

<sup>2</sup> Sobre isso, ver, também, p.92

<sup>3</sup> Compare com ANDRADE, 1993, p.4

disposto a não aceitar palavras vãs, a admitir apenas analogias estruturais positivamente observáveis e que possam ser anotadas, escritas, expressas rigorosamente; por isso, buscamos um conhecimento estruturado da linguagem audiovisual, do que pode ser considerado código e de tudo aquilo que deve ser mantido em aberto. A contigüidade das mídias permanece confusa quando as referências apóiam-se em clichês e impressões que não se embasam em critérios válidos para as linguagens que se justapõem. A habilitação multimídia deve ser reveladora das aproximações, os dispositivos teóricos necessários serão interessantes se banirem e interditem severamente as metáforas imprecisas, as analogias confusas que são evocadas ao se transpor arbitrariamente, para um território, a linguagem de outro<sup>4</sup>.

A riqueza complexa dos signos audiovisuais já chamou a atenção de estudiosos de diversas áreas, como Semiótica, cinema, artes plásticas, música, propaganda e outras, e é aí que a ciência da informação deve buscar o conhecimento de que precisa. Mas não encontramos ainda um estudo que organizasse os diversos pontos de vista, que diferenciasse e classificasse as relações possíveis entre a comunicação visual e a comunicação sonora e que, adicionalmente, pensasse sobre o impacto desses eventos no campo das teorias da informação. A aglutinação em torno dessa temática é relativamente recente e os estudos e pesquisas na área se ressentem da falta de um *corpus* teórico mais consolidado, que analise as linguagens dentro da estruturação de um projeto semiótico para o futuro.

O aperfeiçoamento das habilidades para lidar com a leitura e escritura crítica de um código dentro da realidade social bem como o pensamento que avalia as qualidades de um canal passam por uma reflexão em profundidade de vários aspectos. Um esforço de conceituação interessado na maior clareza e visibilidade sobre um objeto e seu contexto precisa, primeiro, de estender-se pelo levantamento das diferentes experiências e diferentes abordagens. O objetivo final é produzir um conhecimento, mas precisamos acumular e organizar o saber pré-existente<sup>5</sup>. Porém, já que o saber audiovisual é assim, complexo, e seu estudo tem sido disperso e rarefeito, como abordá-lo, como caminhar por esse território de modo conhecer suas fronteiras e seus aspectos típicos?

## A. ALGUNS AUTORES, SUAS EXPERIÊNCIAS E ABORDAGENS

Os estudos das relações entre os aspectos visuais e sonoros são mais facilmente encontrados nas artes e não em estudos específicos sobre comunicação ou informação. Mas, também, alguns filósofos e cientistas estudaram as interseções entre as diferentes modalidades de percepção, como Ptolomeu, no século II, um dos primeiros a observar que algumas pessoas associavam certas cores aos sons<sup>6</sup>, e Aristóteles na sua obra sobre memória e reminiscência. Galileu Galilei, ao distinguir na natureza as qualidades primordiais (posição, número, forma e movimento dos

---

<sup>4</sup> Cf. DOLABELA, 1994, p.3 e SOURIAU, 1983, p.3

<sup>5</sup> Compare com ANDRADE, 1993, p.2

<sup>6</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.10

corpos) e as qualidades secundárias (cores, cheiros, sabores e sons), que só existem na consciência do observador, encontrou motivos para colocar num mesmo grupo as sensações, igualadas enquanto dependentes dos seres vivos que as sentem perante uma realidade de qualidades primordiais. O cientista Isaac Newton, em seus estudos sobre ótica, reviveu a tese aristotélica de sete cores fundamentais, e também vinculou-as à percepção sonora<sup>7</sup>. O físico e fisiologista alemão Herman L. F. von Helmholtz (1821-1894) analisou a interligação dos dados físicos, fisiológicos e psicológicos da formação das sensações. Em 1852, desenvolveu conceitos que concorreram de maneira decisiva para o enriquecimento da teoria das cores, como a Teoria Tricromática; e, onze anos depois, contribuiu para o conhecimento da percepção sonora, abordando problemas acústicos relativos à harmonia, gradações e altura dos sons<sup>8</sup>.

Grandes artistas também encontraram inspiração para suas obras em outras fontes que não aquelas em que se destacaram, como Da Vinci, o pintor da *Mona Lisa*, e Goethe, o criador de *Fausto*. Dentro das diversidade de atividades que exerceu, pouco se diz do italiano músico e criador de instrumentos musicais Leonardo Da Vinci, mas é comprovado o seu interesse pelo mundo dos sons. Goethe produziu uma obra sobre as cores, onde estão algumas preocupações audiovisuais, que refletiu nos trabalhos de grandes teóricos da cor como Chevreul, Rood e Ostwald. É interessante notar que dedicou 60 anos de sua vida à história, de origens populares no sec. XVI, do doutor *Fausto*, que negocia a alma em troca de saberes e poderes ilimitados. As várias versões dessa narrativa são contemporâneas do período em que se alicerça o tonalismo na música, o fim da circularidade do modalismo medieval e o começo do direcionamento tonal, que, segundo WISNIK (1989), é um verdadeiro acordo fáustico sonoro<sup>9</sup>. Acontece que as idéias de Goethe sobre as cores também visavam a superar as fórmulas e tradições mal assimiladas de que se valiam os artistas de sua época, o impulso que mantinha claro-escuro, colorido e harmonia das cores girando "continuamente dentro de um círculo que ninguém conseguia dominar, nem transpor os limites" (PEDROSA, 1982, p.54).

O crítico musical russo Sabaneef observou que as orquestrações de Berlioz, Wagner, Debussy e Ravel eram mais exuberantes e ricas que as de Schumann, Chopin e Brahms, e que os primeiros compositores, e não os outros, falavam da associação entre música e cores. Messiaen, compositor francês<sup>10</sup>, Rimsky-Korsakof e Scriabin, compositores russos, também atribuíam cores aos tons musicais<sup>11</sup>, mas foi outro compositor russo, Mussorgsky, que compôs "Quadros de uma Exposição" (em russo, "Kartinki S Vistavki", em inglês, "Picture an Exhibition"). Depois de visitar, em 1874, uma exposição de aquarelas, desenhos arquitetônicos e cenários do arquiteto e pintor Victor Hartmann, falecido em 1873, Modeste Mussorgsky inspirou-se e compôs uma seqüência

---

<sup>7</sup> Cf. RIOS, 1981, p.76 e PEDROSA, 1982, p.50 e 65

<sup>8</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.33, 67 e 91

<sup>9</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.216 e PEDROSA, 1982, p.53, 54 e 142

<sup>10</sup> Segundo José Augusto Mannis, durante a audição comentada de "Samstag Aus Licht", de Karlheinz Stockhausen, em 25 de abril de 1989

<sup>11</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.12-13

de dez peças, originalmente escrita para dois pianos e posteriormente orquestrada por Ravel, que descreviam as emoções da estrutura visual de cada obra, intercaladas, na maioria das vezes, por *intermezzi*, que o autor chamou de "*promenade*", uma série de breves melodias sugerindo alguém caminhando, passando de um quadro a outro e mudando de estado de espírito a cada nova obra<sup>12</sup>. Mais recentemente, Stockhausen, compositor alemão nascido em 1928, realizou, na década de 50, uma sondagem pessoal da relação entre o tempo e o espaço na estrutura sonora. Através da pesquisa eletrônica, via a espacialização melódica e a temporalidade rítmica como aspectos de uma mesma coisa e concebia obras nas quais procurava captar em "formas-momento" um campo de reversibilidade interferente entre o tempo e o espaço na música. Para isso, "espacializa" e "estereofoniza" naipes instrumentais e fontes eletrônicas, coloca em partitura gestos, costumes, eventos cênicos, variações de área iluminada e de potência de luz segundo as dinâmicas da música<sup>13</sup>.

Na França, seguindo os passos iniciais de Riccioto Canudo, e sob a bandeira levantada por Louis Delluc, entre 1912 e 1925, um círculo de entusiastas comparou incessantemente o cinema mudo com a música. Eles perceberam que determinados movimentos dos planos criam padrões abstratos, que poderiam ser ampliados, prendendo a atenção à forma e ao movimento da imagem, e não ao seu *status* como referência de um objeto real, ou à sua função como parte de uma história. Assim, concentrando-se na capacidade do cinema de moldar o fluxo e a aparência de uma realidade, exigiam que o cinema jogasse fora sua pesada herança literária, em favor da procura de uma nova essência musical. Articulando a primeiridade dos elementos visuais, como o músico faz com sons sem referências figurativas, os teóricos franceses do início do século acreditavam que o cineasta poderia construir um pedaço de música visual<sup>14</sup>.

O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), embora tenha sido mais conhecido pelos seus filmes, foi um verdadeiro artista intersemiótico. Seu primeiro trabalho no cinema sonoro, experimentando os efeitos de som-imagem, ainda no cinema mudo, foi feito em "O Encouraçado Potemkin" (1925), considerado um dos dez melhores filmes da história do cinema. Apesar de o primeiro filme sonoro, "O Cantor de Jazz" com Al Johnson, ser de 1925, a história do cinema mudo está repleta de partituras especiais, para serem executadas ao vivo, onde as músicas apenas preenchiam uma função puramente ilustrativa, ressaltando determinados eventos. O "Encouraçado", pelo menos em sua exibição no exterior, teve uma partitura especial escrita por Edmund Meisel; porém, diferentemente do que ocorria antes, houve um trabalho conjunto entre o diretor e o compositor. Eisenstein não só rejeitou a musicalidade tradicional, mas também buscou dar substância à presença sonora, conjugando som e imagem, numa nova qualidade de estrutura sonora. Havia um salto para uma nova qualidade na construção geral de "Potemkin": foi mantido na música tudo o que penetrava a construção emocional, o salto qualitativo das

---

<sup>12</sup> Cf. RIOS, 1981, p.85 e McLEISH & McLEISH, 1988, p.156-157

<sup>13</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.179 e José Augusto Mannis, durante a audição comentada de "Samstag Aus Licht", de Karlheinz Stockhausen, em 25 de abril de 1989

<sup>14</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.22 e 198. Sobre o conceito de primeiridade, ver, no capítulo XI, A.1.Primeiridade.

cenar era inseparável do organismo do tema musical. Assim, antecipando as potencialidades de uma substância interna da composição do filme sonoro, o "Potemkin" mudou o ensino ao cinema sonoro uma lição.

"Enquanto Hollywood dava boas-vindas aos desenvolvimentos técnicos por causa do realismo adicional que proporcionavam ao espectador, Eisenstein procurava subverter o realismo natural do som, da cor e da fotografia tridimensional através da fragmentação ou neutralização desses elementos, permitindo-lhes funcionar justapostos" (ANDREW, 1989, p.63). A técnica de montagem cinematográfica e grande parte do seu pensamento teórico de cineasta foram influenciados por um instigante conhecimento da síntese gráfica do ideograma chinês. Para ele, a montagem harmônica não hierárquica dos elementos é que seria a verdadeira voz de comando do filme, conforme está na "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro", de 1928, que redigiu juntamente com Pudovkin e Alexandrov.

Sergei Eisenstein procurou meios de fixar a comensurabilidade do visual e do auditivo, sem que o primado audiovisual em seu trabalho se tornasse uma preferência pela forma em detrimento do conteúdo. Seu "Alexandre Nevsky" (1938), com música de Sergei Prokofiev, foi considerado, por Jean Mitry, a primeira obra-prima de arte audiovisual, uma composição polissêmica minuciosa, não só geométrica e pictoricamente. Apresentando soluções de extrema audácia e indiscutível eficácia, há, nesse filme, uma perfeita sintonia dos elementos visuais com os sonoros, em que as relações entre o som e a imagem atingem extremos de vanguardismo e rigor espantosos, não só nos efeitos icônicos (som ligado ao objeto que o produz), mas também, na utilização das dominantes plásticas no interior do quadro em conexão com o movimento seqüencial da música<sup>15</sup>.

Também teórico do cinema, Rudolf Arnheim ganhou reputação no campo da crítica de arte e da psicologia da percepção, mas também se tornou importante para o cinema por causa de um pequeno livro, *Film as Art*, publicado em 1932. Vinha da escola gestalista de psicologia, como Hugo Münsterberger, outro grande ensaísta do cinema, e em seus trabalhos faz uso constante de analogias musicais para explicar conceitos visuais<sup>16</sup>.

Étienne Souriau, filósofo francês voltado à estética, em seu livro *A Correspondência das Artes* busca confrontar a instauração parcial do microcosmo de diferentes artes com a instauração total possível do macrocosmo da arte. Ele encontra, na comparação dos domínios simples das atividades artísticas centrais, o que há de essencial, o teor antológico e de grande alcance da arte, que, apenas, tem inúmeras presenças caracteristicamente diferenciadas em tais atividades. A Estética Comparada, para Souriau, seria a disciplina cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes, que investiga o que há de comum e o que torna comparáveis entre si uma sinfonia e uma catedral, uma estátua e uma ânfora, a pintura e a poesia, a arquitetura e a dança. Procurando observar, pôr em evidência e anotar corretamente

---

<sup>15</sup> Cf. EISENSTEIN, 1987, p.315-317; EISENSTEIN, 1990a, p.154-155; SANTAELLA, 1988, p.100 e RAMOS, 1981, p.53

<sup>16</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.37

as similitudes e as oposições que podem ser relacionadas com esses tratamentos diversos da mesma arte humana, Souriau não confunde os planos tão diferentes da análise física, da psicofisiológica e da estética, reconhecendo que dizem respeito a fatos de natureza perfeitamente distinta<sup>17</sup>.

O Professor Hilmar Toscano Rios verificou durante os anos, em sua experiência em salas de aula, que as analogias musicais, citadas para explicar elementos visuais, eram prontamente aceitas e compreendidas<sup>18</sup>. Em sua Tese *O Som da Arquitetura*, RIOS (1981), apresentou suas conexões associativas (e não relações) entre a música e as artes plásticas divididas em três níveis: conexões de ordem primária, média e superior, se dizem respeito, respectivamente, a elementos musicais em si, a agrupamentos sonoros ou a grandes estruturas musicais.

Jorge Antunes, um artista brasileiro, é reconhecido nas artes plásticas como um pintor que tem a música como *hobby* e, entre os músicos, como um músico que tem a pintura como *hobby*. Compôs várias peças que se utilizam simultaneamente de sons, cores, odores, paladares e elementos táteis; elaborou algumas obras plásticas com elementos sonoros e escreveu um trabalho relacionando as cores a diversos elementos musicais<sup>19</sup>.

## B. UMA ABORDAGEM DO CONTEXTO DIALÉTICO

Como deve ser a abordagem desse universos multissígnico?

A vastidão natural e seus fenômenos são fluidos, dialéticos e contraditórios: nada é o que é tão completamente sem possuir em si algo do que não-é. Essa contradição é reflexo do inacabamento do real, de sua mobilidade, de sua eterna construção. A totalidade sem suas contradições seria inerte e vazia, o desenrolar do real ocorre graças ao jogo contínuo de forças e eventos que se contradizem, se confrontam. O existente é dialético, desenvolve-se através de processos gerados por oposições que provisoriamente se resolvem em unidades. Assim, qualquer evento é materializado num dado instante histórico pela superação momentânea do conflito de forças opostas<sup>20</sup>.

Para nossa percepção estruturadora, as infinitas possibilidades de manifestação e articulação da realidade representam, em si, o conflito<sup>21</sup>. Nós lutamos pela compreensão do movimento, pelo fim da rica entropia da natureza, pela contenção informacional da mudança de mundos

---

<sup>17</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.19, 53 e 231

<sup>18</sup> Cf. RIOS, 1981, p.8

<sup>19</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.7 e 47

<sup>20</sup> Cf. GADOTTI, [s.d.], p.7 e FERREIRA, 1986, p.585

<sup>21</sup> Cf. CURY, 1987, p.30 e 35

que é a própria vida<sup>22</sup>. Nossa percepção, impossibilitada de apreender a totalidade indiferenciada, cria distinções abstratas, gera categorias, fórmulas, estruturas, enfim, signos mediadores entre a consciência e o real. Estudando a realidade, podemos continuar descobrindo distinções entre forças, processos, eventos e unidades, mas não podemos radicalizá-las em separações. A falta de compreensão dialética da mediação do real por signos provisórios leva à cristalização de verdades em categorias independentes do fluxo da existência, que tendem a se transformar em forças reguladoras da percepção e da atividade humanas<sup>23</sup>.

As distinções que criamos ao fundamentarmos nossas verdades não deveriam considerar apenas uma direção definitiva unidirecional das unidades materializadas, mas as relações estabelecidas. Para isso, precisaríamos de ter o entendimento dialético da articulação entre forças opostas sem a noção de causa-efeito determinista<sup>24</sup>. O cotidiano não é um lugar mítico, sua produção, os processos de atribuição de significado ao mundo simbólico na definição dos fatos dependem do instante histórico e da direção da sociedade. Não existe uma informação que se conserve pura, terminantemente a mesma, dissociada do complexo contexto que rege um acervo semiótico. As mediações sgnicas provisórias, como modalidade da *práxis* humana e como intermediárias entre o individual e o social, ligam-se a um contexto econômico-social e político historicamente direcionado: um repertório é perpassado e orientado pelas contradições fundamentais de um modo de existência. Assim, os fluxos semióticos da educação e da comunicação, inseparáveis de uma sociedade, veiculam signos que manifestam esse todo mutante, ao mesmo tempo que participam da sua reprodução e da sua mutação, sem uma causalidade direta, sem uma relação definitiva<sup>25</sup>.

Por isso, deduzir orientações e comportamentos de “condições objetivas dadas” é desconsiderar as mediações simbólicas sociais provisórias que as instituem: tentar encontrar apenas na anatomia dos signos o que lhes dá o sentido que possuem, os singulariza, os diferencia, é desprezar na análise a totalidade em que são usados, onde são delimitados e valorizados: o essencial. O real é um todo estruturado em curso de desenvolvimento e autocriação pelo movimento dialético que lhe é inerente, o conhecimento de um fenômeno ou conjunto de fenômenos é a identificação das interações internas que os compõem e o conhecimento do lugar que ocupam na totalidade das relações<sup>26</sup>. Os fenômenos, os impedimentos e as potencialidades próprios dos canais e dos códigos não podem ser concebidos sem se levar em conta o horizonte contextual<sup>27</sup>. Os processos semióticos são múltiplos e variados, possuem um grau de efemeridade circunscrito a limites de tempo e espaço, uma especificidade que só é inteligível num

---

<sup>22</sup> Cf. GADOTTI, [s.d.], p.6

<sup>23</sup> Cf. CURY, 1987, p.12

<sup>24</sup> Cf. CURY, 1987, p.63 e 64

<sup>25</sup> Compare com CURY, 1987, p.13, 14 e .66

<sup>26</sup> Compare com CURY, 1987, p.37 e 39 e FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.6 e 13

<sup>27</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.103

determinado referencial, e, por isso, não existem regras rígidas válidas para sempre e em todos os lugares.

Os modelos que construímos para entender a realidade não passam de abstrações, são tentativas de análise fragmentária do real que simplificam e reduzem um evento a um signo cognoscível<sup>28</sup>. Tais aproximações do real adquirem mais realidade quando deixam o isolamento e são revistas nas relações essenciais de uma totalidade, quando são localizadas como mediações e determinações de forças contraditórias que as traz como consequência e as explica. A inclusão do contexto nas formulações possibilita a emergência de conceitos e categorias que não se isolam em estruturas assépticas enganosas, mas se mesclam de realidade e movimento. Um princípio dinâmico de análise sócio contextual e dialético não só aponta para o que pode ser feito com uma informação, mas também pode prenunciar movimentos e configurações, permite ver, rever e prever para onde as ações podem ser direcionadas<sup>29</sup>.

É claro que toda busca, toda pesquisa e todo estudo são uma resposta a uma carência que se relaciona com o momento histórico vivido e, por isso, os métodos de ler o real, analisar, projetar, criar e administrar um meio de comunicação, partem e dependem da adoção de um ponto de vista. Os princípios éticos e os elementos metodológicos de toda e qualquer análise de conjuntura que queira ler o real se apoiam em um modo de ver o mundo. Toda expressão conceitual, toda verdade organizadora da realidade, toda divisão do existente em categorias alcança uma certa parcela do real de maneira mais abrangente que um ponto de vista, uma posição histórica, uma trincheira ideológica ou um aparelho sócio permitem. "Essa expressão não é neutra e se revela comprometida com uma determinada visão de mundo" (CURY, 1987, p.26), a ordenação dos fenômenos permite aos sujeitos humanos que a constroem uma forma de atuação mais objetiva para uma finalidade dentro de uma perspectiva<sup>30</sup>.

Já que é inevitável a limitação determinada pelo potencial da perspectiva adotada, o importante é que tenhamos um pensamento que seja capaz de conectar, dialeticamente, um processo particular com outros processos e coordená-lo para a construção de sínteses explicativas cada vez mais amplas<sup>31</sup>. Se a realidade é indivisível, dialética e dinâmica, se devemos nos aproximar da realidade total através de esquemas e modelos humanos parciais, que eles sejam fluidos, permutáveis; que incorporem uma flexibilidade, uma margem de contradição e efemeridade; que a representação do movimento seja dinâmica. A exclusão da contradição falsifica a conceitualização do objeto, dissimula e oculta em lugar de simular e explicar, pois o ser e o não-ser habitam o objeto e o definem como tal. "Quando a conceitualização inclui o movimento real e o incorpora à sua representação, ela de um lado, abstrai justificadamente alguns traços da concretude da coisa, e de outro, inclui os momentos de identidade e oposição. [...] Refletirá o

---

<sup>28</sup> Compare com GADOTTI, [s.d.], p.5; CURY, 1987, p.13 e ANDRADE, 1993, p.4

<sup>29</sup> Cf. CURY, 1987, p.21, 22, 36 e 122

<sup>30</sup> Cf. CURY, 1987, p.10, 25 e 121

<sup>31</sup> Cf. CURY, 1987, p.27

real, buscando reproduzi-lo, e estará aberta aos dados que se vão revelando, para incorporá-los numa síntese sempre inacabada" (CURY, 1987, p.22).

O estudo conceitual sobre as relações sógnicas, nascido de um ponto de vista, até mesmo quando procura compreender dialeticamente o contexto, é, portanto, inevitável e simultaneamente, possibilidade e limite: possibilidade enquanto via de acesso necessária para caracterizar uma realidade em suas determinações mais amplas, ensejando uma atuação; necessária, mas não suficiente, já que a contextualização, sozinha, não é determinante na eficiência de uma conceituação. Muitas vezes, ao se relacionar o objeto de estudo com as características estruturais, situando um caso particular num esquema interpretativo consagrado, consegue-se a aparência de segurança teórica, mas as características singulares que representam a originalidade do fenômeno podem estar perdidas na generalidade dos traços conjunturais<sup>32</sup>. O estudo conceitual particular e a visão contextualizada não se excluem, porém, ainda que haja uma tentativa de manter explícitos e explicitados o objeto de estudo e o justificável referencial histórico, o limite está inerente a toda caracterização do real feita pelo homem cognitivamente limitado.

### C. CLASSIFICAR: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Para se caminhar pelo território audiovisual, para conhecer-lhe as fronteiras, torna-se necessário algum conceito organizador. Esse trabalho tem uma ênfase maior no momento propriamente teórico-filosófico, quando entra em contato com os signos audiovisuais numa perspectiva mais distanciada e crítica de um fenômeno por demais cotidiano e aparentemente óbvio, mas almeja a prática que não é senão uma filosofia em ação. A finalidade é oferecer um instrumento primeiro de avaliação da prática efetiva, um referencial que sirva, contextual e especificamente, para a compreensão dialética do fenômeno intersemiótico.

Não é inadequado afirmar que o estudo semiótico é uma filosofia<sup>33</sup>. E, segundo Peirce, "a primeira instância de um trabalho filosófico é a fenomenologia. A tarefa precípua de um filósofo é a de criar a Doutrina das Categorias que tem por função realizar a mais radical análise de todas as experiências possíveis" (SANTAELLA, 1988, p.36), desenredar a emaranhada meada daquilo que seriam as relações audiovisuais. "Esta é a mais difícil de suas tarefas, exigindo poderes de pensamento muito peculiares, a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, descrevê-las, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo" (SANTAELLA, 1988, p.42), dando à luz as categorias mais gerais, mais simples, elementares e universais de todo e qualquer fenômeno audiovisual, isto é, levantando os elementos ou características que

---

<sup>32</sup> Cf. FERREIRA, PIRES & DUMONT, 1994, p.5-6

<sup>33</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.52

pertençam a todos os fenômenos e participam de todas as experiências que possam relacionar um signo sonoro com um visual.

Essa organização das diferentes abordagens das possibilidades audiovisuais não está definida de uma vez por todas e não possui um fim em si mesma. Esse trabalho ganha sentido enquanto instrumento de compreensão de uma realidade na função de intérprete do real e índice de estratégias de atuação na composição de signos, porém, tal instrumento metodológico de análise só ganha sentido ligado à prática<sup>34</sup>. A formulação que satisfaça as nossas finalidades didático-instrumentais deve resolver necessidades objetivas de leitura e escritura de relações audiovisuais de forma a viabilizar uma ação humana mais ampla. É um saber que se põe a serviço de ações humanas e humanizadoras, quer seja originado da informação apreendida das mensagens alheias, quer seja propriamente atividade humana de expressão e comunicação, manipulando signos. A preocupação desta exposição conjuntural e dissecante dos signos audiovisuais, enfim, é tornar mais clara a análise, é servir de orientação e subsídio para as investigações da natureza das mensagens<sup>35</sup> "para que tanto na existência de cada dia, quanto no pensamento e na consciência, o homem se torne homem" (MARX, 1971, p.68 citado por CURY, 1987, p.129).

#### D. COMO SÃO AS CATEGORIAS

As nossas categorias, como definiu Cury, são conceitos básicos que pretendem refletir os aspectos gerais e essenciais do real, expressando a estrutura das relações e as conexões existentes e possíveis entre signos sonoros e visuais. Elas pretendem um alto grau de generalidade, servindo para a análise da multiplicidade dos fenômenos audiovisuais e permitindo a compreensão do fenômeno dentro de uma abrangência maior. Enquanto instrumentos metodológicos, assumem a virtualidade de uma proposta com fins didáticos e se abrem à dimensão histórica, admitindo ver a produção signica como um produto dialético direcionado pelas condições sociais que caracterizam uma sociedade.

Essa classificação é, em si mesma arbitrária, descreve objetivamente um determinado ponto de vista do fenômeno. Seria possível utilizar outras categorias não apresentadas diretamente aqui, mas o objetivo das categorias expostas é dar conta de uma certa realidade da maneira mais abrangente possível, partindo de uma perspectiva escolhida que contém em si diversas possibilidades abertas e limites assumidos<sup>36</sup>. Tais opções possibilitam o desvelamento dos fenômenos dentro de uma visão, mas interferem no estudo e acabam existindo como uma forma de relação entre a comunicação visual e a comunicação sonora: além de estudar as ligações

---

<sup>34</sup> Cf. CURY, 1987, p.21

<sup>35</sup> Compare com CURY, 1987, p.9, 10, 15 e 26

<sup>36</sup> Compare com CURY, [s.d.], p.127 e CURY, 1987, p.22, 29 e 53

existentes, construímos outra. Este trabalho é uma leitura da realidade em devir, e as categorias, expressão dessa apreensão, são uma elaboração e uma escritura sobre o real.

Não há pretensão de firmar tipos, não procuramos uma divisão, e sim uma distinção das possibilidades das *interfaces* audiovisuais para auxiliar uma análise que inclua um maior grau de abrangência das categorias na apreensão da totalidade do real. Existe, sim, o risco de transformar a didática em catequese; porém propomos, desde já, a superação das categorias que ficam nos elementos aparentes, separadas do mundo das relações sociais e das classes que são reificáveis, sem se posicionar como organização restrita, provisória e sujeita a revisões. A mutabilidade real das coisas é incompatível com uma imutabilidade conceitual, as referências nunca são definitivas, não existem modelos puros que dão conta de toda e qualquer realidade para todo o sempre, eles podem servir para um caso, um problema; mas, em outro sentido e com outra função, não permitirão uma visão apropriada. Por isso, as classes devem ser relativas ao real e ao pensamento e acompanhar o seu movimento, precisam de ser abertas, dialétizantes e mediadas mutuamente, numa inclusão global, embricadas de tal modo que só adquirem consistência quando a exposição de uma já é e exige a explicação e exposição de outras<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Compare com CURY, [s.d.], p.122 e CURY, 1987, p.9, 11, 14, 15, 21, 22, 26 e 121

## XI. SEMIÓTICA

Uma primeira aproximação do problema de relacionar-se a comunicação visual e a comunicação sonora seria a tentativa de se estabelecer uma correlação identificável entre o que poderíamos chamar de produção sonora e produção visual, para, posteriormente, utilizá-la para ordenar o conhecimento sobre o tema. Para esse fim, faz-se necessário um parâmetro teórico que seja capaz de, preenchendo os requisitos expostos acima, abranger a coexistência e a interpenetração das duas modalidades de produção sgnica.

Charles Sanders Peirce (1839-1914), pensador americano cujas contribuições de longo alcance sobre os estudos de lógica ainda estão por ser devidamente avaliadas, deixou um fundamento teórico para o estudo dos signos, a teoria Semiótica (ou semeiótica, como preferia o Autor, respeitando as raízes gregas) que vem sendo explorada em vários campos do saber, e de maneiras não previstos por seu criador<sup>38</sup>.

Esta dissertação não é uma análise em propriedade, mas uma inferência abdutiva<sup>39</sup>: estuda a possibilidade de se utilizar a teoria Semiótica de Peirce na classificação das relações audiovisuais. Tal classificação seria uma extensão lógica e natural de uma teoria já existente, que não se ocupou precipuamente disso, pois esse gênero de relação não era uma preocupação do século XIX.

A Semiótica é uma teoria dos signos, da representação e do conhecimento que elabora uma extensão da lógica no território da cognição e da experiência dos fenômenos, propondo novas luzes sobre questões da significação e da produção do sentido. Caracteriza-se por não ser logocêntrica, não se trata de uma teoria de extração lingüística associada ao pensamento semiológico na tradição de Saussure, não aplica os códigos verbais aos demais domínios da significação. Peirce vê o verbal como uma parte das possíveis manifestações sgnicas que são analisadas sob uma lógica ternária, sem o binarismo da relação entre um significante e um significado, existente na base da tradição francesa<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Cf. PINTO, 1992, p.4

<sup>39</sup> "Embora não amplamente reconhecido nos meios científicos, o conceito de abdução - em contraste com a indução e a dedução - tem importante papel na lógica, tal como Peirce a propõe. [...] É 'um argumento que supõe que um termo que necessariamente envolve um certo número de caracteres...pode ser predicado de qualquer objeto que possua aqueles caracteres'" (Peirce, Charles S. Writings. Bloomington - In.:Indiana University Press. VI, p.48. 1982-1988 conforme PINTO, 1995, p. 13-14).

<sup>40</sup> Cf. PINTO, 1995, p.9-10

Essa teoria será utilizada para analisar os signos audiovisuais porque contém uma análise pragmática dos signos em si mesmos, valorizando determinadas aspectos que não o são em outras conceituações. Porque sua abrangência, ao partir de relações abertas ao contexto, permite uma leitura mais compreensiva do real, uma inteligibilidade dos mais diversos processos e produtos de linguagem; e, também, porque considerou categorias não definitivas, dinâmicas, interdependentes e que se apresentam em modalidades próprias do campo onde se aplicam, podendo exercer o papel de intérprete, de instrumento para o pensamento, lente para o olhar, amplificador da escuta e auxiliar da crítica e da prática nas condições concretas dos diversos meios audiovisuais, em cada tempo e lugar<sup>41</sup>, dentro dos critérios apresentados no capítulo anterior. As definições, divisões e classificações de signo formuladas por Peirce, sem raciocínio taxonômico ou hierarquizado, sem qualquer relação de prioridades, mas rigorosamente lógicas, podem nos prestar enorme auxílio para o reconhecimento do território dos signos, discriminando as principais diferenças e aumentando nossa capacidade de apreensão da natureza de cada tipo de signo. "Como teoria científica, a Semiótica de Peirce criou conceitos e dispositivos de indagação que nos permitem descrever, analisar e interpretar linguagens" (SANTAELLA, 1988, p.95). Serão explorados alguns dos conceitos básicos de Peirce cuja aplicabilidade seja mais imediata, relativamente cômoda e reveladora no campo das comunicações e das artes, aqueles que contribuem mais positivamente para o objetivo deste trabalho. Admitimos os limites dos estudos peirceanos para a finalidade proposta e buscamos reforço numa pluralidade de autores que consideramos dentro de um horizonte comum<sup>42</sup>.

## A. HÁ UMA LÓGICA SEMIÓTICA NO NOSSO PENSAMENTO

A Semiótica é uma teoria sígnica do conhecimento. Preocupada com os fenômenos mentais ou com as leis, manifestações e produtos da mente, não se limita ao pensamento humano, racional, deliberado e autocontrolado, pois considera-o como uma entre as formas possíveis de pensamento. Utilizando um conceito mais amplo de mente, as idéias de Peirce podem ser estendidas tanto a formas primitivas de vida como a dispositivos de inteligência artificial. As categorias fundamentais, descobertas pela análise reflexiva dos fenômenos e encontradas no pensamento, estão também presentes na natureza básica de todas as coisas, são as mais gerais, as mais universalmente presentes em todo e qualquer fenômeno apreendido ou apreensível pelo homem<sup>43</sup>.

A triadicidade está na base de todo o edifício teórico da Semiótica de Peirce. Examinando atentamente e perscrutando a experiência, considerada como tudo aquilo que nos força e compele o conhecimento, impondo-se como uma resultante cognitiva de nossa vida passada,

---

<sup>41</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.52 e 95

<sup>42</sup> Compare com CURY, 1987, p.10, 53 e 121

<sup>43</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.54 e SANTAELLA, 1988, p.53 e 110

Peirce encontrou três elementos formais que acompanham toda e qualquer experiência. Concluiu que tudo que aparece na consciência, assim o faz numa gradação de três, e apenas três, tipos de propriedades, correspondentes a categorias, que receberam o nome de primeiridade, secundidade e terceiridade<sup>44</sup>. Essas propriedades não são entidades mentais, mas modos de operação pensamento-signo que se processam na mente, através dos quais se opera a apreensão-tradução dos fenômenos, e dizem respeito às maneiras peculiares como os pensamentos são enformados e entretecidos (TAB.1)<sup>45</sup>.

TABELA 1  
CARACTERÍSTICAS DAS TRÍADES PEIRCEANAS

PONTOS DE VISTA	PRIMEIRIDADE	SECUNDIDADE	TERCEIRIDADE
lógico	mônada	díada	tríada
pragmático	eu	outro, ele	tu
fenômeno	é	existe	representa
fenômeno	qualidade	matéria	relação
fenômeno	originalidade	obsistência	transuasão
congnição	estímulo	sensação	percepção
tempo	presente	passado	futuro
tempo	atemporal	tempo físico	tempo interpretado
espaço	princípio	fim	meio

FONTE - Desenho do autor

Pode-se dizer que qualquer pensamento-signo apresenta propriedades passíveis de descrição por meio de predicados monádicos (primeiridade), diádicos (secundidade) e triádicos (terceiridade). O signo pode ser circunscrito pelas tríades peirceanas numa espécie de grande mapeamento panorâmico das grandes matrizes signicas e das fronteiras que as definem. As três categorias estão, na maior parte das vezes, simultaneamente presentes em qualquer fenômeno: na utilização prática, elas se apresentam amalgamados, misturados, interconectados, e dificilmente um signo deixa de estar marcado pela presença de uma e outra(s). A entidade

<sup>44</sup> Em inglês, *firstness*, *secondness* e *thirdness*. Talvez sua melhor tradução em português devesse usar o sufixo -eza igualmente corrente como o sufixo -ness, "primeireza, segundeza e terceiraza", evitando as indesejáveis conotações de hierarquia que surgem com o sufixo -idade e, ao mesmo tempo, mantendo a noção de qualidade que está implícito em -ness. Porém, respeitando a prática generalizada no Brasil, manteremos aqui as formas de primeiridade, secundidade e terceiridade (Cf. PINTO, 1995, p.17)

<sup>45</sup> Cf. PEIRCE, 1990, p. 21-22 e SANTAELLA, 1988, p.37 e 45.

signica pode exercer simultaneamente diversas funções semióticas não sendo sempre muito simples a tarefa de determinar qual predomina, pois, dependendo do que se busca, qualquer das categorias pode estar mais manifesta ou ser selecionada pelo observador. Como elas são qualitativamente distintas, mas, também, logicamente gerais, quase matemáticas e, ainda, interpenetráveis, com infinitas gradações entre elas, o nível de abstração exigido para compreendê-las é grande. Os princípios científicos peirceanos não são fórmulas rigorosas, são provisórios como a consciência - no sentido de estarem sempre sujeitas a mudanças -, caracterizam tons e áreas no mapa dos signos ou finos esqueletos do pensamento e das coisas mais do que noções estáticas e terminais. Observe-se, contudo, que, ao incluir a mutabilidade, a Semiótica, como um caleidoscópio que pode ser olhado por vários ângulos, não exclui a vastidão múltipla da realidade, de outras tantas categorias particulares e materiais passíveis de serem encontradas nos fenômenos<sup>46</sup>.

Essas três categorias, que constituem o fundamento da Semiótica, foram o primeiro passo para Peirce. A noção de categoria foi desenvolvida com o fim de se conseguir uma base para um método capaz de buscar quaisquer "concepções elementares intermediárias entre a pluralidade da substância e a unidade do ser" (Peirce, Charles S. Writings. Bloomington - In.:Indiana University Press. V.II, p.51 1982-1988, conforme PINTO, 1995, p.18). De sua aplicação recursiva derivaram-se as formas lógicas dos tipos de signos nos quais se mantém, em todos os campos, - do mais extenso (mônadas) ao mais intenso (tríadas) -, o substrato lógico dos caracteres de primeiridade, secundidade e terceiridade<sup>47</sup>. Percebendo que o signo não é uma coisa monolítica, mas um complexo de relações triádicas, foram estabelecidas dez tricotomias, isto é, dez divisões triádicas do signo, de cuja combinatória resultam 64 classes de signos e a possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos. Essas tricotomias são mapas que tomam por base as mais diversas relações que se apresentam no signo, o modo de apreensão, o modo de apresentação, etc. Evidentemente, Peirce não chegou a explorar todos os tipos, tricotomias e classes, não assumiu o encargo de levar mais longe sua sistemática divisão de signos: deixou isso para futuros exploradores. Dedicou explorações minuciosas às três mais gerais, as que surgiam como suficientes para uma análise semiótica e que ficaram mais conhecidas. Foram estudadas três tricotomias e dez classes que tratam da relação do signo consigo mesmo, com seu objeto e com seu interpretante<sup>48</sup>.

## 1. Primeiridade<sup>49</sup>

Primeiridade é a categoria mais simples, mas não é a mais óbvia e familiar: é a primeira concepção que surge ao se passar do ser para a substância, de inacessível predicado a sujeito,

---

<sup>46</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.34, 77 e 95, COELHO NETTO, 1980, P.57

<sup>47</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.45, 52 e 56

<sup>48</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.57 e SANTAELLA, 1988, p.84. Ver, também, neste capítulo, **CTRICOTOMIAS**.

<sup>49</sup> Cf. PEIRCE, 1990, 27; PINTO, 1995, p.41-42; SANTAELLA, 1988, p.57- 61 e 67

## 2. Secundidade<sup>51</sup>

Quando uma excitação exterior atinge nossos sentidos, nossa resposta instantânea é indiscernível. A qualidade do sentimento puro não é sentida, é puro sentir antes de ser percebida como existindo num "eu". No entanto, quaisquer excitações, mesmo as mais fracas, habituais, viscerais, interiores, imagens mentais, sentimentos e impressões, sempre produzem alguma reação, algum esforço, por menores que sejam. Em toda experiência, ainda anterior ao pensamento articulado, há sempre um elemento segundo de reação a um primeiro.

A primeiridade é a categoria do Ser, do indizível, do que não se descreve, do intangível; é um primeiro signo do mundo, nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. Esse estado-quase, aquilo que é ainda possibilidade de ser, no seu ir sendo, já foi, deslancha irremediavelmente, instantaneamente, para outro que já é. Tornamo-nos conscientes da qualidade apenas ao contrastá-la ou compará-la, apenas por referência a um correlato. O registro do sentimento, a atenção e a reação a ele são fatos na secundidade, a transformação de meras qualidades numa factualidade do existir que resista à ação humana, o sentir a ação de fatos externos se contrapondo a nós é a entrada no universo do segundo.

A secundidade é a arena da existência cotidiana, qualquer sensação para a qual atentemos já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do "eu" para com o estímulo, o outro, ele. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias: a todo momento, nossa consciência está reagindo em relação ao mundo. Estas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, são respostas do nosso existir histórico e social, circunstancial e singular.

A binariedade surge na negação, na similaridade, na identidade e na contigüidade. A existência individual é uma concepção marcadamente dualística, a consciência do "eu" só se manifesta porque entrou em relação com um outro, tomou consciência daquilo que não é "eu". A experiência, o confronto, o não-ego que passou a ser um objeto para um sujeito, o outro que se tornou um segundo enquanto participante de uma relação diádica, constituem-se no pivô daquilo que move o pensar. A nossa experiência é o nosso curso de vida, o mundo é aquilo que a vivência inculca, e experiência, para nós, é aquilo que o fluxo de nossa vida nos impeliu a pensar.

O segundo pressupõe o primeiro, e eles se diferenciam na obsistência (sugerindo obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência e resistência), aquele elemento que, tomado em conexão com a originalidade, faz de uma coisa aquilo que uma outra coisa a obriga a ser. É uma relação de dependência, um fato referente a um conjunto de objetos, os relatos, polarizados, uma relação

---

<sup>51</sup> Cf. PEIRCE, 1990, p.24 e 27-28; SANTAELLA, 1988, p.62-64 e 66; PINHO, 1995, p.47-48.

diádica, uma binariedade com duas tendências, eu e ele, se modificando mutuamente em algum grau.

Enquanto a primeiridade é essencialmente atemporal, incapaz de dizer da existência, a secundidade é a categoria da vivência, a categoria da ocorrência, traz a noção de tempo fornecendo os pontos passados, discretos e distintos, pelos quais ordenamos a seqüência temporal. Aquilo que se apresenta à mente é, em alguma medida, o passado compelindo o presente. À secundidade corresponde a ação e a reação dos fatos concretos, existentes ou passados.

A secundidade é a compulsão, a absoluta coação sobre nós de alguma coisa que não dá a mínima importância à razão, é força bruta interrompendo o fluxo de nossa quietude. Ora, coação e compulsão não podem existir sem uma resistência análoga àquela que uma parede oferece ao tato, sem ação e reação ao impacto, sem a força causal e o esforço se opondo à mudança.

### 3. Terceiridade<sup>52</sup>

Diante de qualquer fenômeno, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um pensamento, uma mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isso, já ao nível do que chamamos de percepção, é um signo. Perceber não é senão traduzir um objeto da sensação em um julgamento de percepção, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que alcança os sentidos. Para conhecer e se conhecer, o homem habita na terceiridade, só toma consciência do real porque, de alguma forma, o traduz, o representa, e só interpreta essa representação numa outra representação, interpreta signos traduzindo-os em outros signos. "A transuasão (sugerindo transalação, transação, transfusão, transcendental, etc.) é esta mediação ou modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade. É ser enquanto cria obsitência" (PEIRCE, 1990, p.27).

A terceiridade tem a ver com o futuro, com o mundo potencial da qualidade, com o caráter geral do mundo factual e com as futuras instâncias da secundidade. Já que o futuro não influencia o presente de modo direto como o passado, precisamos de um instrumento mediador para o seu conhecimento. A terceiridade será, assim, o modo da previsão fundamentada na experiência (2ª) da qualidade (1ª). O presente tende na direção de sua realização, governado por algum tipo de regularidade, lei ou generalização vivenciados no passado. A razão desenvolve ou aprende um princípio que faz uma mediação entre nós e o porvir, uma estimativa do presente original, uma previsão com um grau de certeza encerrando sempre uma parcela de potencialidade.

---

<sup>52</sup> Cf. PEIRCE, 1990, p.27-28; SANTAELLA, 1988, p.68, 70; PINTO, 1995, p.57-58.

A primeiridade é referência a uma abstração pura, a secundidade é referência a um correlato e a terceiridade, pressupondo os anteriores, é referência a uma mediação. Embora se distinga tanto da qualidade quanto do fato, o terceiro é a conexão entre a qualidade primeira e o fato segundo, entre aquilo que é e aquilo que está aí, é a nossa via de acesso, sempre parcial, às coisas e suas qualidades. "Assim, o princípio é um primeiro, o fim um segundo, e o meio um terceiro. Por essa razão, associa-se a primeiridade à noção de eu (um primeiro) , em oposição ao ele (um segundo) e tu (um terceiro)" (PINTO, 1995, p.57).

Todos os nossos pensamentos estão envolvidos nesse princípio intelectual que governa as relações, sempre será encontrada uma triadicidade genuína: a capacidade que algo, que existe (2º) e é (1º) tem de representar (3º). Falar em pensamento é falar num processo e numa mediação interpretativa entre nós e os fenômenos, diz respeito ao modo, o mais proeminente, com que nós, seres sígnicos, estamos postos no mundo. A mediação genuína é o caráter de um signo; assim, a semiose, a contínua relação que existe entre signo, objeto e interpretante, está na categoria da terceiridade.

## B. SIGNO E SEMIOSE<sup>53</sup>

Entendemos como fenômeno qualquer coisa que se torne manifesta ou disponível para um observador. Pode ser um objeto no mundo real, ou uma percepção, um sentimento, uma sensação, uma abstração, enfim, qualquer coisa passível, ainda que minimamente, de conhecimento ou descrição, qualquer coisa que esteja, de algum modo e em qualquer sentido, presente na mente. A percepção do fenômeno depende, então, não de sua primeiridade ou de sua secundidade, mas da mediação da terceiridade. O primeiro, mais próximo do objeto ao qual o signo se refere, está demasiadamente próximo do continuum no qual o signo deveria inscrever sua diferença; portanto, um signo primeiro é apenas virtual e potencial, será o mais amplo possível e será aquele que menos diz, já que é entropia absoluta, caos informacional indiferenciável. O segundo, materialidade bruta que se contrapõe à imaterialidade inatingível, não possui razão, regularidade ou norma que possam tomar parte da ação cognitiva como elemento mediador. Um signo segundo constitui uma singularidade, e singulares não significam, a menos que sejam réplicas de uma abstração reguladora de caráter geral, ou seja, de um terceiro. O edifício sígnico humano é construído na categoria da terceiridade contendo aspectos do segundo e do primeiro. Para que se conheça algo, é necessário que haja a representação mediadora; para que existam fenômenos, eventos e objetos, é preciso haver signos<sup>54</sup>.

Longe da camisa-de-força ontológica de uma definição redutora, Peirce apresenta muitas caracterizações de signo, uma pluralidade que tenta emprestar generalidade a esse conceito,

---

<sup>53</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.56, 59, 64-68, 70 e 74.; SANTAELLA, 1988, p.70 e 78; PINTO, 1995, p.49-52

<sup>54</sup> Cf. PEIRCE, 1990, p.268-282; COELHO NETTO, 1980, p.53; SANTAELLA, 1988, p.41; PINTO, 1995, p.19

criando uma abertura do signo dentro do signo: ele é algo que circula, está num momento com alguém e logo é repassado, não pertence a ninguém, ou apenas pertence enquanto é usado. Esse instrumento das múltiplas trocas comunicacionais, mais que um ser signo, é um estar signo enquanto funciona como signo. Assim, qualquer coisa pode ser signo desde, que preencha as condições triádicas necessárias; nenhum signo é só signo, pode ser objeto e interpretante em outras semioses; e qualquer signo pode fazer parte de uma variedade de semioses. Somente num processo analítico e didático pode o signo ser considerado como parte de uma relação; na verdade, ele é toda a relação.

A terceiridade do signo sugere que ele constitui um lugar-entre, um algo-entre que representa seres relativos; aliás, é o elemento originador das relações<sup>55</sup>. Portanto, o pensamento humano pode ser concebido como semiose, ou processo de formação de signos. Assim, qualquer relação humana com qualquer fenômeno é uma relação *signica*, e quando se diz que o signo representa seu objeto, está se dizendo, de forma implícita que ele afeta uma mente, que cria no pensamento de alguém a quem se dirige um signo equivalente, ou, talvez, mais desenvolvido, ao que Peirce deu o nome de interpretante do primeiro signo.

Um signo não é necessariamente atribuível a uma dada realidade e não está contido em qualquer relação. Um signo é uma relação triádica característica entre signo, objeto e interpretante, organizada numa certa ordem que tem importância decisiva. O signo "é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma terceira coisa, seu interpretante, para uma relação com o mesmo objeto" (PEIRCE, 1990, p.28). A natureza de um desses relatos exige necessariamente que a dos demais seja compatível com ela. Também é necessário dizer qual a ordem em que os três são considerados, porque aquilo que é um terceiro pode aparecer numa outra ordem como sendo um primeiro. Um signo (relato) representa seu objeto (correlato) em algum aspecto ou capacidade, e só pode funcionar como signo se carregar o poder de representar, de substituir uma outra coisa diferente dele. Assim, tais conceitos são aplicáveis a qualquer objeto cognoscível, e mesmo as idéias funcionam como signos sem, contudo, serem perceptíveis pelos sentidos. O essencial na nossa experiência do signo não é a sua perceptibilidade, se é imaginável ou inimaginável, mas o fato dele trazer à nossa consciência algo diferente dele mesmo<sup>56</sup>.

O signo é ativo, cria significação em vez de passivamente esperar que o sujeito o invista de sentido. Um objeto é, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, o interpretante (que não é o intérprete) foi criado de modo mediato e relativo por esse objeto do signo, e o signo é algo de cujo conhecimento depende o conhecimento de uma outra coisa, o objeto do signo. Em outras palavras, o sujeito interpreta o signo à sua maneira, com base nas ferramentas semióticas específicas de sua formação e gera, nesse processo, seus próprios interpretantes, mas, como o signo não é vazio, o sujeito não o preenche através de um *fiat* divino; os seus interpretantes são, portanto, uma encruzilhada onde vão-se encontrar o seu repertório e a referência do signo.

<sup>55</sup> Cf. AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10

<sup>56</sup> Compare com PEIRCE, 1990, p.46 e PINTO, 1995, p.52

Dessa maneira, se ocorre um erro no processo, ele está "no que o interpretador supõe ser o interpretante, pois qualquer signo pode facilmente ser entendido como signo de algo diferente daquilo de que, naquele contexto, ele está sendo signo" (PINTO, 1995, p.49).

Há "no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o signo representa o objeto ou o conjunto de objetos que representa. [...] Todo signo tem, real ou virtualmente, um preceito de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto" (PEIRCE, 1990, p.47). O signo revela algo do objeto em seu interpretante; dizendo isso de outra maneira, o interpretante se refere ao objeto do mesmo modo que o signo àquilo ao qual o signo se refere. O signo não é o objeto, é o que pode ser e não simplesmente o que é. Apontando para um referente, o signo faz a apresentação de algo como se fosse aquele que é. Ele apenas está no lugar do objeto, e só pode representá-lo para alguém de um certo modo e numa certa capacidade, refere-se a um objeto não em todos os sentidos, mas com referência a um tipo de idéia. Reconhecemos o objeto no signo, o signo do objeto e não o próprio. Não se pode, portanto, pensar em signo algum somente como representação do objeto.

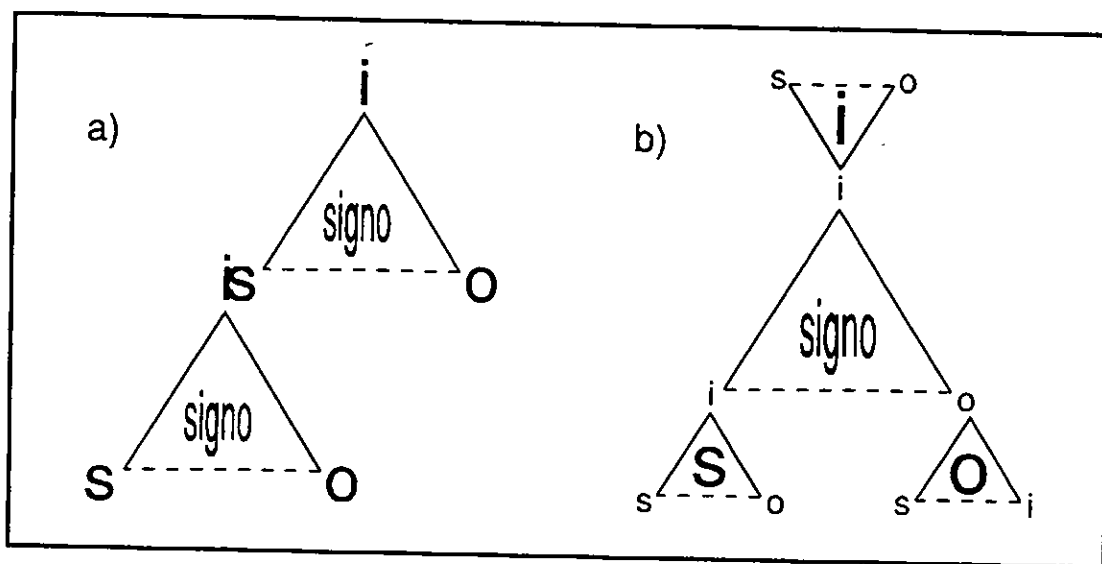


FIGURA 1- Semiose: Encadeamento de signos, onde S é signo; i, interpretante; e O, objeto.  
 FONTE - Desenho do autor

A semiose ou produção de sentido está intimamente ligada à noção de interpretante, um terceiro, um signo mediador numa relação de representação, que está entre o primeiro (o signo) e o segundo (o objeto). A ação da cadeia semiótica, como a do signo, é bilateral: tende de um lado, representando o que está fora, seu objeto, que pode ser um fenômeno primeiro ou um signo; de outro, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo: seu interpretante. A semiose é o processo infinito pelo qual, através de sua relação com o objeto, o signo produz um interpretante que, por sua vez, é um signo que produz um interpretante, e assim por diante; ou, de outro modo, o relato representado pelo interpretante pode também ser considerado seu correlato, fato que faz dele um signo que produz um interpretante, e assim por diante (FIG. 1a). A cadeia semiótica pode também ser representada

por uma sucessão infinita de signos, em que quaisquer grupos de três signos seriam constituídos de um objeto, um signo e um interpretante, na qual o objeto de um signo é sempre um signo anterior e em que qualquer signo é sempre interpretante de um signo anterior (FIG.1 b). A mente é, assim, um processo de geração infinita de significações: o próprio signo gerado numa dada relação triádica, para ser compreendido, tem de ser traduzido em outro signo, que se torna o objeto de uma outra relação triádica<sup>57</sup>.

Partindo da definição de signo, conclui-se que a semiose, a geração infinita de um signo por outros signos, tem como mola propulsora o fato de ser um processo teleológico: tende para um estágio em que o signo se tornaria seu objeto. O que poderíamos chamar de verdade semiótica seria a representação perfeita do objeto, isto é, aquele momento em que o signo, o objeto e o interpretante se confundiriam. Logicamente, dada a natureza infinita do processo de semiose, tal estágio é apenas uma possibilidade teórica, de vez que, entre um signo  $n$  qualquer e um signo anterior a esse, sempre se pode postular a existência de um signo  $n-1$ . Para todos os efeitos, portanto, essa verdade nunca é alcançada<sup>58</sup>. Tender para algo significa, semioticamente, tender na direção geral desse algo como um ziguezague: nenhuma cadeia semiótica pode ser entendida como linear sem perigo de supersimplificação. Essa tendência real é o que se entende por teleologia em Semiótica, isto é, a semiose seria um processo comandado por uma causa final, a completitude da representação. Os termos *gera*, *produz*, *cria*, *determina* indicam o caráter causal e lógico que marca a cadeia semiótica. Na medida em que o objeto tende a se revelar através de seus signos, a busca contínua da futura restauração desse objeto não seria um processo de rememoração, uma busca feita no passado, mas uma construção que se faz na direção do futuro.

## 1. Interpretante<sup>59</sup>

A palavra *interpretante* não deve ser confundida com intérprete, nem com interpretação (i.e., o processo de interpretar). Um signo cria outro signo na mente que se refere ao objeto da mesma forma que o signo do objeto. A essa criação do signo-objeto dá-se o nome de interpretante, é como um conteúdo objetivo, um conceito ou imagem mental que se depreende da referência que o signo faz a seu objeto.

A não ser que o signo seja convencional, quando o interpretante consiste não apenas no modo como uma mente reage ao signo, mas também "no modo como qualquer mente reagiria, dadas certas condições" (SANTAELLA, 1988, p.82), a produção de interpretantes não se faz univocamente. Não há ligação ou transparência de significação, há relação e referência. O

<sup>57</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.70

<sup>58</sup> Esta noção de verdade absoluta é distinta do que reconhecemos como verdade em toda sua efemeridade humana. Sobre isso ver, no capítulo IV, C.2. A busca do saber.

<sup>59</sup> Cf. PINTO, 1995, p.29; SANTAELLA, 1988, p.79 e COELHO NETTO, 1980, p.70 e 75.

interpretante, responsável pela dinâmica da significação, é uma relação mediadora que representa o signo como representação do objeto com o qual essa representação mediadora também está em relação; portanto, a relação de representação é dialética. O interpretante é um processo relacional, um futuro-sempre-futuro de dois dados, uma espécie de conclusão *latu sensu* de um raciocínio silogístico em que seriam premissas o signo e o objeto.

O interpretante comporta uma divisão tripartida: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final.

O interpretante dinâmico é aquele escolhido pelo intérprete dentre as possibilidades interpretativas que o signo oferece, é aquilo que o signo efetivamente produz na mente em um determinado momento da semiose, dependendo da sua natureza de signo e do seu potencial como signo. O interpretante dinâmico é, assim, o responsável pelo andamento da semiose, ele é o que realmente acontece, é o fator atual naquela semiose<sup>60</sup>.

"O interpretante imediato (no sentido de não-mediado, inalcançável) consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer, representa uma gama de possibilidades interpretativas que um dado signo vai ter num certo momento da semiose. Não se trata daquilo que o signo efetivamente produz, mas daquilo que, dependendo da sua natureza, ele pode produzir. O interpretante imediato é concebido como o conjunto de interpretantes dinâmicos possíveis de um dado signo, num mesmo momento da semiose, e é uma consequência da opacidade do signo, isto é, do fato de nenhum signo ser transparente em termos de significado. Ele sempre pode produzir esse ou aquele interpretante, dependendo do contexto, do sujeito interpretador e de outros fatores<sup>61</sup>.

Qualquer signo está infinitamente distante de seu objeto originário e também de seu último interpretante. O interpretante final seria uma previsão do curso futuro da semiose, uma antecipação, feita no momento da interpretação, de qual seria a gama completa de possibilidades interpretativas de um dado signo, de como seria o interpretante imediato. Em outras palavras, trata-se de uma hipótese sobre o interpretante imediato. Essa antecipação de um estágio futuro da interpretabilidade de um signo é que determina, em última análise, a escolha de um interpretante dinâmico no momento da investigação. Esse, por sinal, é um dos aspectos da noção de causalidade final, inscrita no processo teleológico da semiose: o interpretante final não é o último de uma cadeia semiótica, é uma avaliação da causa futura que vai determinar, até certo ponto, a escolha de um interpretante num instante presente<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Cf. PINTO, 1995, p.30; SANTAELLA, 1988, p.81

<sup>61</sup> Cf. PINTO, 1995, p.32; SANTAELLA, 1988, p.81

<sup>62</sup> Cf. PINTO, 1995, p.31

## 2. Objeto<sup>63</sup>

Diz-se do objeto (direto ou indireto) de um verbo, assim como do objeto de um signo, que é um referente, algo ao qual algo se refere uma representação sgnica. O objeto não deve ser entendido simplesmente como uma entidade material ou um evento. O que se conhece é um objeto, o que não se conhece é uma coisa. Em outras palavras, aquela coisa que passa para a esfera do conhecimento - ou mesmo algo inventado - torna-se objeto daquele conhecimento. A coisa é um existente, conhecido ou não, e o objeto é um conhecido, existente ou não, que se acredita tenha anteriormente existido ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos.

O objeto admite uma divisão bipartida. Pode-se falar num objeto enquanto conhecido no signo, tal como o próprio signo o representa e que depende de sua representação; e num objeto tal como é na realidade, independentemente de qualquer representação particular. São, respectivamente, o objeto imediato e o objeto dinâmico.

O objeto imediato (seguinte, próximo), em contraposição ao interpretante dinâmico, é aquele visto como referente do signo e do interpretante na relação de representação. É, por isso, o objeto imediatamente disponível quando do estabelecimento da referência, é aquilo que conhecemos de um objeto dinâmico, é o objeto do signo num instante específico<sup>64</sup>.

Pensa-se no objeto dinâmico como no objeto originador de uma dada semiose, aquele objeto ao qual todos os signos de uma determinada cadeia ultimamente se referem. Entretanto essa é uma mera virtualidade porque, mediante a noção da infinitude da cadeia semiótica em ambos os sentidos, pode sempre haver um outro objeto intermediário entre o signo e seu objeto. Nenhum objeto imediato pode dar origem a um conhecimento definitivo, digamos, objetivo, capaz de revelar completamente a realidade de um objeto. Isso significa que o objeto original é, em princípio, inalcançável, tanto em termos de referência que num movimento arqueológico consegue apenas se dirigir para futuros interpretantes, quanto em termos de significação propriamente dita, em que o esforço seria especulativo: é impossível alguém afastar-se de sua própria mente, de seu processo semiótico pessoal e comparar seu(s) interpretante(s) com o objeto real. A noção de origem em Semiótica é vazia, a fusão entre o objeto imediato e o objeto dinâmico, a identificação plena e inequívoca entre o que pensamos e a condição do real só pode ser instituída pragmaticamente em termos dos objetivos de pesquisa<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Cf. PINTO, 1995, p.37-38; SANTAELLA, 1988, p.80 e COELHO NETTO, 1980, p.68 e 69

<sup>64</sup> Cf. PINTO, 1995, p.40

<sup>65</sup> Cf. PINTO, 1995, p.39 e COELHO NETTO, 1980, p.69

## C. TRICOTOMIAS<sup>66</sup>

Percebendo que o signo não é uma coisa monolítica, mas um complexo de relações, com sutis diferenciações entre as partes, Peirce definiu as relações de representação por meio das categorias, como vimos. Coerentemente com a noção de que qualquer coisa, inclusive um signo, pode ser vista em termos de primeiridade, secundidade e terceiridade, a Semiótica aplica recursivamente a noção das categorias à relação de representação. Assim, considerando-se, entre outras possibilidades, as diversas relações que se apresentam no signo, o modo de apreensão do signo em si mesmo, o modo de apresentação do objeto imediato, o modo de apresentação do objeto dinâmico, foram estabelecidos conjuntos básicos de tipos de signos com três tipos cada. Como já dissemos, Peirce não chegou a explorar todos os tipos e todas as classes que surgem das combinações entre esses tipos; obteve dez tríades básicas e dedicou explorações minuciosas em três tricotomias (TAB. 2), nos nove tipos que se distribuem nessas tríades e nas dez classes que surgem do cruzamento dos tipos.

Esses tipos são distinções teóricas, formas lógicas que visam a caracterizar um signo detalhadamente, e pretendem ser um instrumento analítico. Lembramos que essas matrizes abstratas não são cristalizadoras, as tríades definem campos gerais e elementares que raramente serão encontrados em estado puro. Nas linguagens concretas, encontramos signos híbridos funcionando de acordo com diferentes matrizes e que podem ser visto de várias maneiras, dependendo do ângulo de abordagem do investigador e de seus objetivos de análise.

Realmente existem algumas restrições às possibilidades combinatórias dessas funções lógicas, que têm a ver com o fato de que um terceiro pressupõe um segundo (para significar, algo tem que existir, de qualquer modo) e um segundo pressupõe um primeiro (para existir, algo tem que ser). Toda a nossa percepção está contaminada com as implicações convencionais, habituais, ideológicas, regularizadoras, etc., presentes no signo. Os signos estão inscritos, presos à terceiridade; a rigor, todos sofrem o controle do simbólico, não existem primeiro ou segundo puros. Assim, encontramos tipos primeiros e segundos em tipos terceiros, mas o contrário não é possível. Se dissemos que as três categorias estão presentes em cada tríade, é porque identificamos a primeiridade e a secundidade, comparativamente, mediante sua relação com as características da tricotomia.

As relações caracterizadas nas tríades, o signo em si mesmo, o signo com seu objeto e o signo conforme seu interpretante possuem, nos três tipos de cada uma, aspectos em comum de primeiridade, secundidade e terceiridade. O nível sensível e qualitativo do primeiro abrange o ícone, o qualissigno e o rema. A secundidade nas tríades diz respeito ao nível da experiência do existente, do que se apresenta como um existente singular, material, indicando o universo do qual faz parte: é o caso do índice, do sinsigno e do dicissigno. O nível de terceiridade

<sup>66</sup> Cf. SANTAELLA, 1988, p.82-84, 90, 92-95; PINTO, 1995, p.59-60; PEIRCE, 1990, p.48-55; COELHO NETTO, 1980, p.57, 61 e AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10

comparece quando, em si mesmo, o signo extrai seu poder da representação porque é portador de uma lei ou convenção; não indica singularidades, mas um tipo geral, refere-se à razão: cobre o campo do símbolo, do legissigno e do argumento.

A tabela abaixo pode dar uma idéia de como as categorias, esses tipos de signos e as tríades que eles compõem se relacionam entre si:

TABELA 2  
 RELAÇÃO ENTRE AS CATEGORIAS E AS TRICOTOMIAS

categorias	o signo em si mesmo (1)	o signo com seu objeto (2)	o signo conforme seu interpretante (3)
PRIMEIRIDADE	QUALISSIGNO	ÍCONE	REMA
SECUNDIDADE	SINSIGNO	ÍNDICE	DICISSIGNO
TERCEIRIDADE	LEGISSIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO

FONTE - Desenho do autor

### 1. Signo em si mesmo<sup>67</sup>

A primeira tricotomia dos signos leva em conta o signo enquanto signo e na sua identidade de signo, focaliza o signo em si sem considerar sua relação com o objeto e o interpretante. Assim, a tríade, qualissigno, sinsigno e legissigno é baseada no modo de ser signo, isto é, na maneira como aparece e como entre suas características criam-se relações sintáticas se o signo é uma mera qualidade, um existente ou uma lei.

A relação monádica do signo consigo mesmo considera e comporta, dentre outras, as seguintes análises: investigação sobre as qualidades materiais e físicas do signo, sua estrutura formal e sua idoneidade para a percepção humana; investigação sobre a formação individualizada de signos e grupos de signos que se destaquem mutuamente, sua especial intensidade e sua determinada magnitude; investigação sobre as possibilidades de standardização, a combinatória dos elementos signícos e o arquetipismo de sua forma tendo em vista sua pertinência a um sistema.

<sup>67</sup> Cf. AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10-11; COELHO NETTO, 1980, p.60; SANTAELLA, 1988, p.85 e PEIRCE, 1977, p.51-52

## 2. Signo conforme seu interpretante<sup>68</sup>

A terceira tricotomia dos signos vê o signo em sua capacidade de produzir interpretantes, considera-o em relação ao interpretante, podendo-se, assim, falar em relações pragmáticas de signo. Essa tríade lida com a significação do signo propriamente dita, com a relação triádica que se estabelece entre o interpretante e o objeto designado. O conjunto rema, dicissigno e argumento considera três possibilidades: se o interpretante o representa como signo de uma possibilidade (a interpretação permanece aberta), ou signo de fato (interpretação pode concluir-se), ou signo de razão (a interpretação está tão completa que o signo é compreendido como pertencente a um sistema global).

Essas funções triádicas nos oferecem, por exemplo, as investigações sobre as situações nas quais sejam utilizados signos ou sistemas de signos abertos, ou acerca das situações nas quais são necessários signos com diferentes graus de interpretação e, ainda aquela sobre as possibilidades e limitações dos sistemas de signos.

## 3. Signo com seu objeto<sup>69</sup>

Na segunda tricotomia, a que usaremos mais e, por isso, descreveremos cada um de seus tipos, o signo foi considerado na relação diádica com o objeto a que se refere. Os ícones, índices e símbolos são signos considerados em termos de sua referência a um objeto dinâmico consistir numa relação de semelhança, determinação existencial ou convencionalidade. Nesses aspectos, resultam interessantes, dentre outras, as seguintes investigações: sobre as possibilidades e limitações da representação icônica; as possibilidades de representar as características qualitativas e quantitativas dos eventos; as formas simbólicas eficazes e as relações sgnicas mais objetivas para um determinado fim numa determinada circunstância de comunicação.

### a. Ícone<sup>70</sup>

Um signo que é determinado por seu objeto ao compartilhar das características dele é um ícone. Sua virtude significativa deve-se apenas à sua qualidade, tem um caráter em si mesmo que o faz signo, e denota simplesmente em virtude desses caracteres próprios que possui, independentemente de o objeto existir ou não. É suficiente que o signo compartilhe de uma única

<sup>68</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.60; PEIRCE, 1977, p.51, 53-54 e AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10-11

<sup>69</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.60; AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10-11 e PEIRCE, 1977, p.51-53

<sup>70</sup> Cf. PINTO, 1995, p.24-25; AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10; COELHO NETTO, 1980, p.58; SANTAELLA, 1988, p.86-87 e PEIRCE, 1977, p.64-65

propriedade monádica com o objeto, qualquer que seja ela, fazendo de qualquer imagem visual, auditiva, olfativa, etc., um ícone em potencial, que depende, para sua atualização, da interferência do sujeito que encontra uma emanção do objeto materializada no ícone.

Os processos icônicos fundamentam-se na forma, seja ela concreta, ou abstrata. O princípio básico da relação do ícone com o objeto é uma relação analógica, o signo substitui algo com que se pareça, portanto, não representa efetivamente nada, senão formas e qualidades visuais, sonoras, táteis, viscerais, etc. Pode, quando muito, sugerir um objeto, produzir um interpretante que é uma mera possibilidade, uma conjectura ou hipótese, sempre no nível do parecer. Por isso, as características icônicas têm condições de ser um substituto de qualquer coisa que a elas se assemelhem, são capazes de produzir em nossas mente as mais imponderáveis relações de comparação. O ícone é responsável pela revelação de interpretantes inesperados, e, através da observação direta dos ícones, graças ao seu alto poder de sugestão, outras verdades podem ser descobertas, versões acerca de seu objeto, além dos traços que bastaram para a sua identificação.

## b. Índice<sup>71</sup>

O caráter mais proeminente do índice, o seu funcionamento como signo, é físico-existencial: ele representa a relação direta com o objeto e sua circunstância. Em virtude de manter uma relação existencial com o objeto, o índice aponta para fora de si na direção do objeto que denota, é parte dele ou é modificado diretamente por ele, isto é, enseja uma relação diádica de qualquer natureza, contraste, ação e reação, causa e efeito, contigüidade, etc. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, eles, necessariamente, possuem alguma qualidade em comum, e é com respeito a essa qualidade que ele se refere ao objeto.

Todo existente é um índice, pois apresenta uma conexão com o contexto de que é parte, está factualmente ligado a algum objeto existente ou não. O índice, dentro da realidade dialética, é sempre um ponto que irradia para múltiplas direções. Mas só funciona como signo quando uma mente estabelece a conexão com uma dessas direções. O interpretante do índice, portanto, constata relações físicas, sintomas e ligações de um existente com outro.

## c. Símbolo<sup>72</sup>

Símbolo é um signo genuíno que representa o objeto, independentemente das características externas ou materiais, em virtude de uma associação de idéias, segundo uma norma convencional. O símbolo é todo interpretante, sua virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu interpretante, no qual estará representado como

---

<sup>71</sup> Cf. PINTO, 1995, p.28; COELHO NETTO, 1980, p.58; SANTAELLA, 1988, p.90-91; AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10 e PEIRCE, 1977, p.52

<sup>72</sup> Cf. PINTO, 1995, p.54-55; AICHER & KRAMPEN, 1979, p.10 e COELHO NETTO, 1980, p.58 e 60

signo de seu objeto. O interpretante de um símbolo é previsível, pode ser facilmente alcançado, porque seu objeto já é conhecido. Em outras palavras, o símbolo designa, corporifica a razão do objeto do qual emanou, seu interpretante reflete esse objeto, de modo que a relação com o objeto consiste numa relação com o interpretante.

O símbolo não reflete simplesmente uma lei, não se conforma a uma prática ou segue uma regra, ele é a lei, a regularidade, o hábito, a convenção, a previsão, a regularidade, etc. O seu caráter representativo consiste precisamente no fato de que ele é uma regra que vai determinar seu interpretante e controlar seu significado. Essa função sgnica marcado pela arbitrariedade é de natureza generalizante, dirige-se para o futuro em termos de regularidade ou lei, nomeia coletivamente todos os seres de uma espécie, mesmo que sejam singularidades, e ao mesmo tempo exclui os não pertencentes àquela espécie.

"Se o ícone tende a romper a continuidade do processo abstrativo, porque mantém o interpretante a nível da primeiridade; se o índice faz parar o processo interpretativo no nível energético de uma ação com resposta ou de um pensamento puramente constatativo; o símbolo por sua vez, faz deslanchar a remessa de signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe" (SANTAELLA, 1988, p.94). A comunicação situa-se principalmente dentro da terceiridade, os signos sonoros e visuais, gerados, memorizados e divulgados dentro dos processos sociais, terminam por constituir códigos simbólicos carregados das orientações de um acervo pré-estabelecido. É a disposição das pessoas para fazer interpretações, seu repertório e sua habilitação sgnica que são responsáveis pelo fato de um signo ser um símbolo em maior ou menor escala. A cultura é simbólica, ela dita e é responsável por certos padrões comportamentais, sociais, intelectuais e ideológicos de uma determinada comunidade. A eficiência desses símbolos sociais nunca esteve na fidelidade da representação, e sim na valorização de certas características do objeto representado, segundo certas necessidades, dentro de uma visão de mundo. Devido à impossibilidade de representar de todos os componentes do objeto, mesmo que existam símbolos complexos, os símbolos sociais, com seus interpretantes previsíveis, têm, entre outras, a função de controlar o comportamento dos cidadãos, reduzindo a entropia social<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.93

## XII. COMUNICAÇÃO VISUAL E COMUNICAÇÃO SONORA: UMA RELAÇÃO SEMIÓTICA

Como foi estabelecido anteriormente, comunicação é a partilha e a permuta de signos entre pessoas, ou entre alguém e a realidade, enfim, entre uma fonte sígnica de informação e um leitor de signos. Essa veiculação ocorre pela intermediação de um suporte material, uma forma física manipulável pelo emissor e acessível aos sentidos do receptor<sup>1</sup>. Mesmo que entre tais extremos atuem as mais diversas *interfaces* e próteses tecnológicas, o início e o fim do processo sempre são um retorno aos primitivos veículos naturais de comunicação: mãos, voz, olhos e ouvidos.

Ao pensarmos sobre a comunicação visual e a sonora, não estamos considerando exclusivamente aqueles meios e canais que, por mais sofisticados que sejam, são mais cotidianos para nós do que o mais simples dos rituais tribais e, por isso, representam no nosso imaginário o que normalmente se diz ser audiovisual. O pensamento deste trabalho envolve amplamente a relação entre signos visuais e sonoros, independentemente de outros fatores: é visual se vemos e sonoro se ouvimos, não importa a fonte emissora. O uso que fizemos e defendemos, em vários momentos, da expressão audiovisual, sem precisar essa abertura determinada, foi o modo mais conveniente encontrado para contextualizar o nosso objeto de estudo e de fazer um contraponto com as visões existentes na Ciência da Informação. Na verdade, a comunicação audiovisual é apenas uma das possibilidades de relação entre os dois meios que planejamos estudar.

Quando nos propomos a estudar a comunicação visual, a comunicação sonora e suas relações, analisamos, inicialmente, as relações com a necessidade humana de comunicação e expressão com a comunidade, com a atual sociedade capitalista da informação e com o universo das linguagens. Agora, podemos relacionar especificamente o visual e o sonoro entre si de três maneiras. Em primeiro lugar, através de comparações, colocando as características de um código perante o outro, sem interação comunicativa entre signos para um receptor: eles são vislumbrados em si mesmos através de suas qualidades gerais, numa mera primeiridade; em segundo temos os signos atuando em conjunto, não necessariamente no mesmo sentido, mas existencialmente presentes, interagindo dentro de uma secundidade; a última maneira ocorre

---

<sup>1</sup> Sobre comunicação, ver, no capítulo VII, **A. COMUNICAÇÃO, INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO**. Sobre a materialização da informação, ver, também, o capítulo VIII, **A FORMA DA INFORMAÇÃO**.

quando a presença física de um código nos remete ao outro, o que se dá ao nível de uma terceiridade.

Podemos, ainda, fazer outra divisão, que se encontra com essa, mas que não coincide totalmente com ela. As relações entre os signos provenientes da luz e do som estão fora ou dentro de um processo de comunicação: ou são teóricos, ou se dão na escritura, quando realmente os dois códigos são manipulados, ou, ainda, ocorrem através da leitura quando o receptor percebe uma relação, mesmo que ela só exista no interpretante gerado.

É importante notar que estamos estabelecendo a noção de audiovisual e definindo as categorias - não a partir dos objetos, dos fenômenos ou das mensagens em si, mas do homem que pensa, que se expressa e que entende. Quando dimensionamos o receptor como referencial para esses conceitos, afirmamos a condição do leitor agente, o usuário que usa o mundo segundo as condições que funda, diferente daquele ator que segue o papel definitivamente escrito.

As categorias que determinamos a partir da Semiótica, como já afirmamos, que partem dos nossos objetivos e se encontram com os preceitos de Peirce, se incluem mutuamente e se completam, funcionam dialeticamente e assumem, implicitamente, a condição simbólica dos signos sociais. A divisão das relações em três e a de cada uma delas em mais três subdivisões, num total de nove mais um caso especial, é arbitrária, não pretende tipificar o fenômeno audiovisual, já que estão todas mais ou menos presentes em toda construção audiovisual. Pragmaticamente, ao julgarmos qual categoria tem uma importância ou uma intensidade proporcionalmente maior num fenômeno, essa classificação se liga a uma intenção didática, em busca de uma clareza que auxilie a análise e a construção, a leitura e a escritura de e sobre uma realidade em devir<sup>2</sup>.

## A. UMA REPRESENTAÇÃO

Para ilustrar as subdivisões das relações audiovisuais, tomaremos como base uma proposta de OGDEN & RICHARDS, citada por COELHO NETTO (1980) e PIGNATARI (1977 e 1987). As três entidades do signo que formam a relação triádica de signo podem ser representadas graficamente num diagrama triangular (FIG.2). Nesse diagrama, as linhas que unem o signo ao interpretante e este ao objeto são diferentes da que liga o objeto ao signo. As linhas contínuas indicam que entre interpretante e signo e entre o interpretante e o objeto há relações causais mais ou menos diretas. Entre o signo e o objeto, no entanto, não há relações obrigatórias, pois a

---

<sup>2</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.249 e CURY, 1987, p.29. Sobre a dialética das nossas categorias, ver, o capítulo, X. O ESTUDO DAS RELAÇÕES AUDIOVISUAIS.

relação é um processo do interpretante que, com base em valores convencionais, fatores sociais e psicológicos, cria a referência, funda o estatuto do signo e seu objeto<sup>3</sup>.

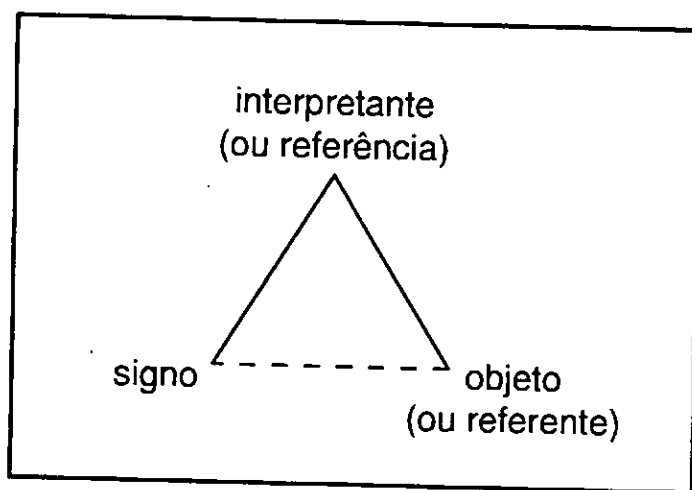


FIGURA 2 - Diagrama de OGDEN & RICHARDS.  
 FONTE - COELHO NETTO, 1980, P.56

Esse diagrama permite que representemos o processo de semiose das duas maneiras que vimos anteriormente (FIG.3a e 3b). Os desenhos mostram claramente as várias possibilidades de compor infinitamente signos elementares de distintas classes e propriedades, mediante encadeamentos abertos. Poderíamos estender essas cadeias em todas as direções: por repetição do primeiro processo, por ramificação do segundo e outras operações análogas, utilizando os dois processos simultaneamente<sup>4</sup>.

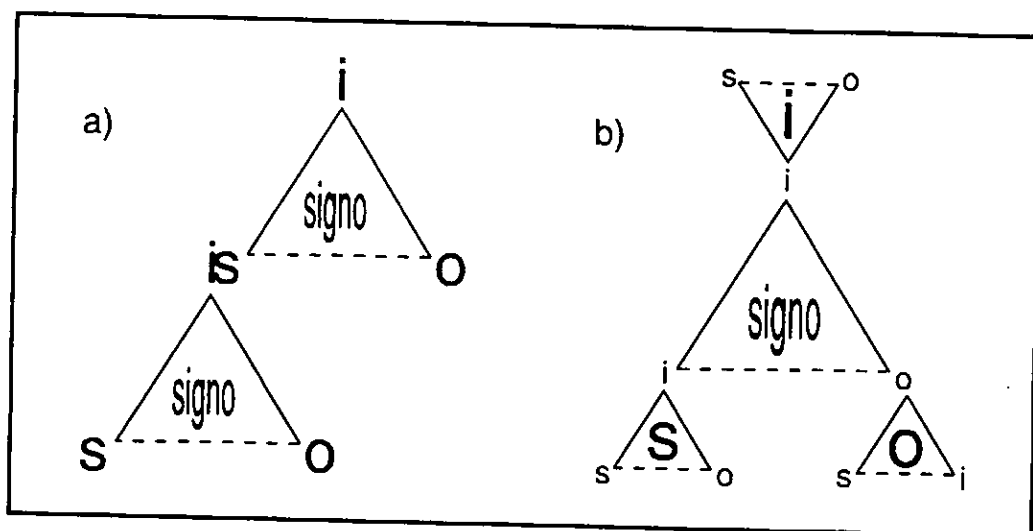


FIGURA 3 - Semiose: Encadeamento de signos, onde S é signo; i, interpretante; e O, objeto.  
 FONTE - Desenho do autor

<sup>3</sup> Cf. COELHO NETTO, 1980, p.56-57; PIGNATARI, 1977,p.30 e PIGNATARI, 1987, p.41-43

<sup>4</sup> Cf. AICHER & KRAMPEN, 1979, p.11

A essas representações já usuais no estudo da Semiótica, adicionaremos uma convenção nossa. Quando um signo é materializado, ele deixa de ser idéia e passa a ser pintura, letra, música, escultura, máquina, transforma-se numa referência a um objeto (que pode ser outro signo) gerada por um interpretante. Esse processo de escritura também poderia ser interpretado como uma leitura do real, também poderíamos dizer que antes da escritura sempre há uma leitura, ou, ainda, que durante a leitura o leitor imprime a sua escritura no signo, e que, afinal, os processos são indissociáveis. Porém, faremos, aqui, uma distinção convencional, para que as relações audiovisuais se façam claras mais adiante: Há o momento em que, do signo, o interpretante faz uma referência ao objeto; esse momento seria o da leitura, representada da maneira tradicional (FIG.4a). E há o momento em que, de um referente (objeto), o interpretante constrói seu signo; esse seria o da escritura, a qual representaremos colocando o objeto no primeiro plano, à esquerda (FIG.4b).

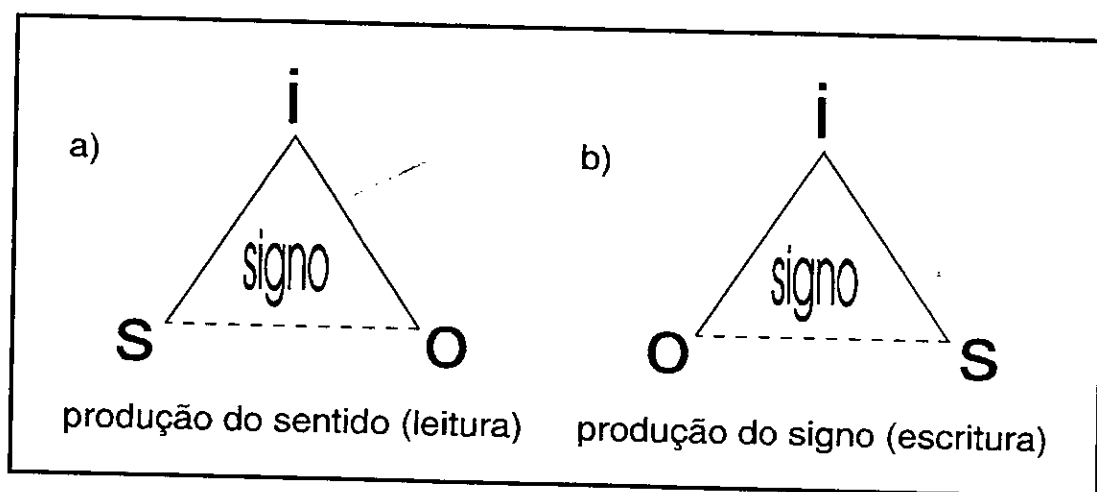


FIGURA 4 - Leitura e escritura

FONTE - Desenho do autor

## 1. As comparações teóricas

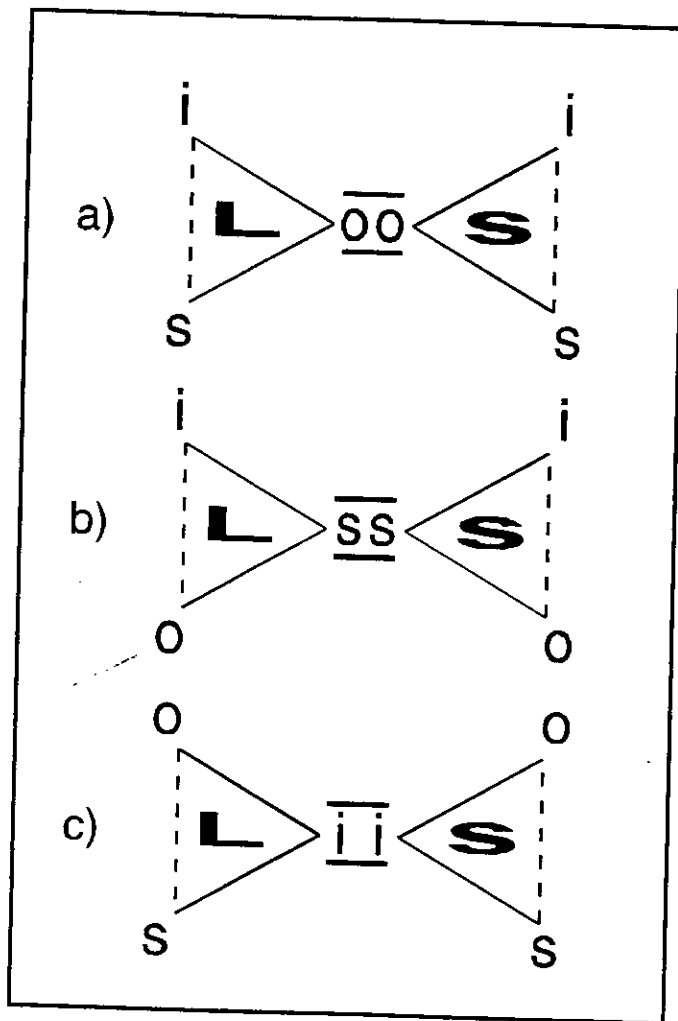


FIGURA 5 - Comparações entre os elementos dos signos audiovisuais, onde L refere-se ao signo luminoso; S (grande) refere-se ao signo sonoro; s (pequeno) é signo; i, interpretante; e o, objeto.  
FONTE - Desenho do autor

O nível das comparações que representa uma dimensão sintática<sup>5</sup>, ao considerar a relação formal dos signos entre si, seria dividido em três. No primeiro, seriam comparados os objetos a que se referem a comunicação visual e a comunicação sonora (FIG.5a). No segundo, os próprios signos e códigos seriam avaliados e relacionados na sua materialidade: de que são feitos, como são elaborados e articulados (FIG.5b). O último busca ligações e distinções nos processos do interpretante: como os signos são entendidos e analisados pelo receptor (FIG.5c). Graficamente, colocamos barras que ligam cada um dos elementos da tríade de um signo L (de luz, já que a origem do processo é uma fonte luminosa) até um signo S (de som, já que não haveria signos sonoros sem uma fonte de som). É uma ligação forçada e artificial; ocorre porque interrompemos o processo de vida comunicativa dos signos e tentamos ligá-los com nossas conceituações.

<sup>5</sup> Sobre as dimensões sintática, semântica e pragmática, ver PIGNATARI, 1977, p.29 e AICHER & KRAMPEN, 1979; p.10

## 2. As comunicações audiovisuais

Quando os dois canais estão materialmente presentes, temos o que é reconhecido tradicionalmente como a comunicação audiovisual do cinema, da TV e do teatro. Nesse nível de dimensão semântica, representado na FIGURA 6, - já que considera a relação entre o signo, seus objetos e seu significado, onde a escritura realmente existe -, fazemos, também, três diferenciações. Na primeira situação, temos cada um dos signos se referindo a um objeto, mas gerando um interpretante comum, com uma coincidência total ou parcial (FIG.6a). Na segunda, as mensagens de cada canal se referem a um mesmo objeto, intenção ou fenômeno, mas originam interpretantes distintos (FIG.6b). A última situação diz respeito ao trabalho conjunto dos signos, referindo-se ao mesmo objeto e produzindo o mesmo interpretante (FIG.6c).

Como já dissemos, as diferenciações podem se interpenetrar: partindo de uma única intenção, uma determinada proposta expressiva (c - por exemplo, fazer uma referência a um determinado tempo no passado), podemos compor signos que remetam a diferentes objetos (a - peruca branca e música de cravo), mas que alcancem um interpretante desejado (período barroco). Ou poderíamos contrapor, propositalmente, signos com objetos distintos e interpretantes distintos, com o objetivo de criar uma atmosfera tensa ou surrealista (b).

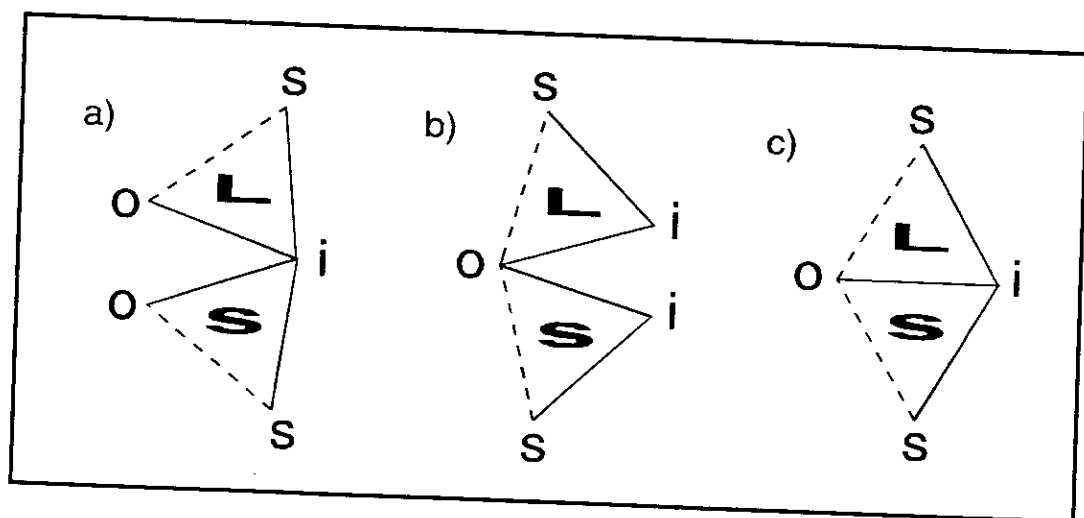


FIGURA 6 - Relações existenciais entre os signos audiovisuais

FONTE - Desenho do autor

## 3. As leituras audiovisuais

O último nível, apresentado na FIGURA 7, trata das relações significantes que envolvem signos visuais e sonoros sem que os dois estejam presentes. Essas relações, que dentro de uma dimensão pragmática são feitas durante a leitura por aquele que se utiliza dos signos, comportam três divisões e um caso especial. Inicialmente temos uma cadeia, onde um signo de um código, remete a outro, de outro código sem que seja possível ou importante distinguir a que

o signo original se refere, embora essa outra relação s gnica seja construída exatamente a partir dele  . Ou seja, não há avalia o da rela o entre objetos (um exemplo são as chamadas rela es sinestésicas, em que ouvir um som gera a sensa o de uma cor) (FIG.7a). Numa seguinte situa o de encadeamento de signos, podemos verificar que o primeiro signo da cadeia e o segundo possuem o mesmo objeto ou referente (a voz de alguém que nos traz   mente o rosto dessa pessoa) (FIG.7b). Numa terceira possibilidade, os objetos são diferentes (uma música sobre a lua que traz   mente a imagem de uma pessoa) (FIG.7c). Partindo dessas situa es anteriores, nós distinguimos um caso especial. A última divisão diz respeito a uma intermedia o entre os dois códigos por um mecanismo s gnico qualquer, independente da rela o entre os objetos. Por força dessa media o, os signos visuais e sonoros partem de um outro código e podem ser orientados para o mesmo objeto (as palavras do código verbal possuem forma visual e sonora distintas, mas com o mesmo sentido) (FIG.7d) ou para objetos distintos (a palavra *tonalidade* tem significados diferentes na música e na pintura) (FIG.7e).

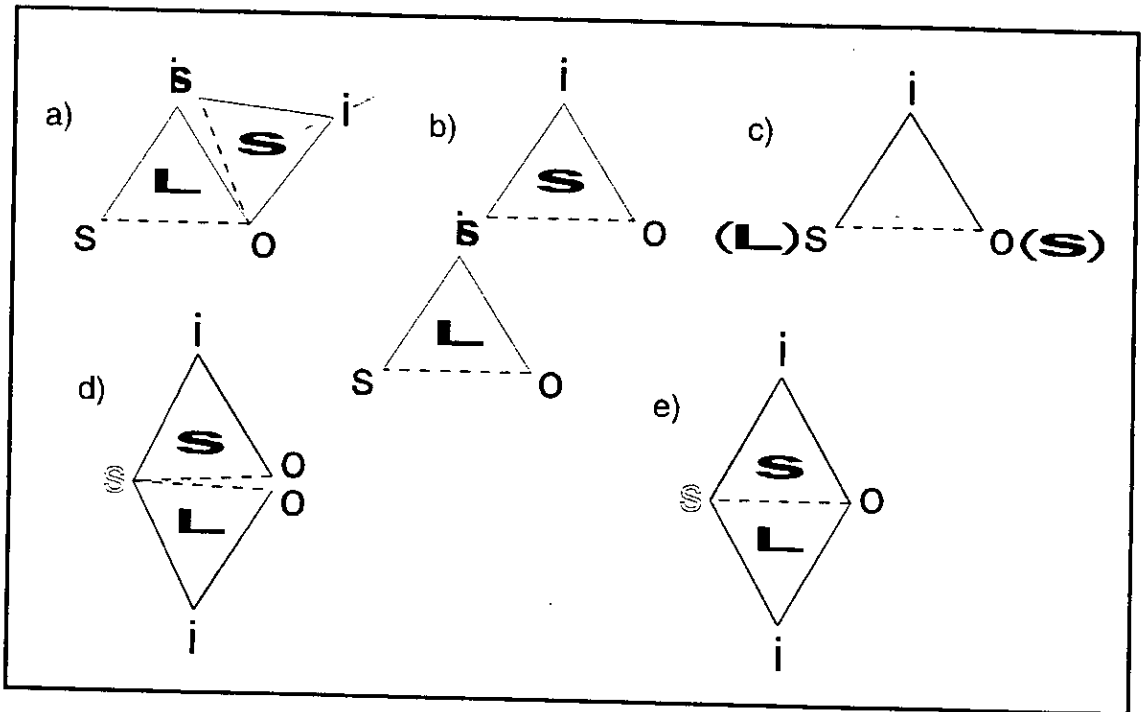


FIGURA 7 - Cadeias de signos que fazem surgir rela es audiovisuais

FONTE - Desenho do autor

### XIII. UMA ANÁLISE DA LITERATURA

Um dos objetivos específicos desse trabalho é identificar e analisar as idéias já publicadas que relacionem a comunicação visual e a comunicação sonora, bem como classificá-las tendo em vista preceitos peirceanos. Dentro do objetivo de mapear o conhecimento audiovisual, a nossa análise das abordagens dos diversos autores se volta à sua classificação. Não nos propomos a uma crítica avaliadora da eficiência ou da fidedignidade das relações propostas pelos autores; apresentamos apenas avaliações que eles mesmos fizeram. Não vamos explorar a vastidão das relações possíveis através de nossas próprias visões dessas possibilidades, vamos nos ater ao que encontramos publicado. Outro sim, não poderemos abranger todas as possibilidades dentro das categorias que fundamos, já que algumas não são baseadas em preocupações correntes na estética, na música, nas artes, enfim, nas diversas áreas do conhecimento que se voltaram para esse assunto.

Não nos estenderemos a tudo o que foi publicado, porque o que pode ser encontrado raramente está agrupado em um livro ou em um capítulo. Concentrar-nos-emos na organização, dentro dos princípios que fundamos, das informações dos quatro trabalhos de maior envergadura entre os pesquisados, aqueles que realmente se dedicaram mais longamente ao assunto das relações entre códigos visuais e sonoros. Assim, destacam-se as referências a ANTUNES (1982), EINSENSTEIN (1990), RIOS (1969) e SOURIAU (1983), serão reforçadas por outros autores que, de passagem, dedicaram algumas linhas à questão. É importante ressaltar a dificuldade de encontrar-se bibliografia sobre o assunto. O que obtivemos foi fruto de um esforço de arqueólogo ou de garimpeiro, seguindo pistas e referências, separando o valioso do inaproveitável.

Muitas das informações que levantamos padecem do problema de conceituação e vocabulário dos estudos interdisciplinares: o que trata de música é difícil para o desenhista, o que se refere à ordem visual é estranho para o instrumentista, e tudo isso pode ser inalcançável para os não iniciados. Entendemos que, por mais que os tenhamos explicados aqui, alguns conhecimentos necessariamente dependem da vivência prática.

## A. COMPARAÇÕES DE OBJETOS

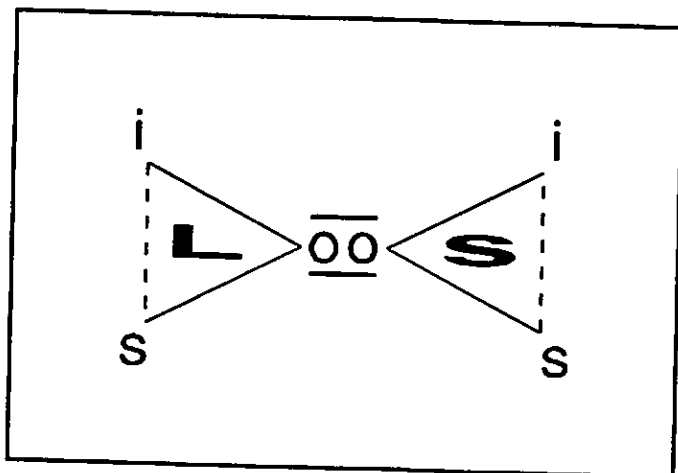


FIGURA 8 - Comparações entre os objetos a que se referem a comunicação visual e a comunicação sonora. Graficamente, colocamos barras que ligam o objeto da tríade de um signo visual a um signo sonoros; uma ligação forçada e artificial, ocorre porque interrompemos o processo de vida comunicativa dos signos e tentamos ligá-los com nossas conceituações.

FONTE - Desenho do autor

Para explicar certas afinidades ou certos contrastes entre a comunicação visual e sonora, é possível evocar, pelo menos parcialmente, as características dos objetos dos signos que nossa percepção produz (FIG.8). É da luz e do som que nossos sentidos constroem os signos, é numa realidade cheia de ondas eletromagnéticas e mecânicas que estão os objetos de nossos interpretantes. A estrutura física do som e da luz explica parte da conveniência e do funcionamento do signo audiovisual, mas não explica tudo e nem funcionalmente cria o signo em si. A produção em nós de gostos, odores, sons e cores pouco exige dos corpos exteriores. Se excluirmos os ouvidos, os olhos, língua e o nariz, permanecerá uma série de eventos físicos, continuará a existir o reflexo eletromagnético da onda de luz nos corpos e a variação das ondas de pressão no ar, mas não permanecerão nem as sensações óticas, nem as acústicas. Porém, mesmo sem constituir a razão de ser dos signos sonoros e visuais, mas exatamente por ser a estrutura básica de ambos os canais, sua primeiridade está na raiz de muitos fenômenos segundos e terceiros<sup>1</sup>. "Não há arte independente da face do fenômeno que ela mostra ao homem, por meio do sensível próprio, razão da presença do agente físico" (SOURIAU, 1983, p.218).

<sup>1</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.50 e SOURIAU, 1983, p.225

## 1. Movimentos ondulatórios

A luz é constituída de ondas eletromagnéticas e os sons são movimentos vibratórios, ondas de pressão. Ambos podem ser caracterizados e medidos pelos mesmos parâmetros físicos dos movimentos ondulatórios, com algumas distinções<sup>2</sup>:

- Ciclo (variação típica do movimento ondulatório: uma fase positiva, a crista, com alta energia, e outra negativa, o vale, com baixa energia). O pulso da luz é transversal à direção do movimento; já a variação de pressão da onda sonora ocorre longitudinalmente, fazendo, ao contrário da luz, com que o som seja um complexo de variações periódicas que se propague em todas as direções a partir da fonte.
- Comprimento de onda (a distância percorrida em um ciclo completo, que varia conforme o meio de propagação): os comprimentos de onda da luz visível são extremamente pequenos, expressando-se em milionésimos de milímetro, enquanto as onda sonora são bem maiores, entre 20 m e 2 cm.
- Período (o tempo decorrido em um ciclo): o ciclo da onda de luz possui períodos  $10^{-10}$  vezes menores que o ciclo da onda sonora.
- Velocidade (o espaço percorrido pela onda na unidade de tempo equivale à divisão do comprimento de onda pelo período e, portanto, depende do meio de propagação): a velocidade, aqui, relaciona-se ao ciclo ondulatório, possui fins e valores infinitesimais diferentes, mas proporcionais a 300.000 Km/s, para a luz, e a 360m/s, para o som. Já que o som não se propaga sem um suporte material, sua velocidade é diretamente influenciada pela temperatura do meio; a luz, porém propaga-se até no vácuo, conseguindo apenas atravessar os meios sólidos que possuam algum grau de transparência.
- Freqüência (o número de vezes que o ciclo se repete em um intervalo de tempo é imutável, e permanece desde a emissão pela fonte geradora até a extinção do movimento ondulatório).
- Amplitude (o deslocamento da onda no eixo de Y está relacionado à energia do movimento ondulatório e decresce com a distância).
- Reflexão (quando a onda encontra uma superfície, sofre uma mudança de direção, com ângulo de reflexão igual ao de incidência). Existem dois tipos de reflexão: a especular, quando a superfície é tão lisa que todos os raios - no caso da luz - ou todo o trem de ondas - no caso do som - refletidos saem em uma só direção; e a difusão, quando a

<sup>2</sup> Cf. CANDÉ, 1983, p.35-44; HENEINE, 1984, p.302; PEDROSA, 1982, p.24-26 e RIOS, 1969, p.13

superfície é aspera e os raios ou as ondas incidentais se refletem ainda com o mesmo ângulo, mas em várias direções.

- Interferência (aumento ou diminuição da intensidade da onda, devido ao somatório dos pulsos de onda: superposição de duas cristas, há reforço; crista e vale, abafamento).
- Difração (capacidade da onda de contornar obstáculos). Como as ondas sonoras são relativamente grandes, podem contornar objetos facilmente. A luz tem uma amplitude muitas vezes menor, pode passar através de fendas estreitas, espalhando-se no ambiente em faixas irisadas; mas, ainda assim, uma porta entreaberta permite a passagem de mais ondas sonoras e menos luz.

Apesar das semelhanças em termos físicos, existem fenômenos específicos do som, como o efeito Doppler (mudança aparente de frequência, quando existe movimento relativo entre o emissor e o receptor), e da luz, como a refração (mudança de direção do raio luminoso ao penetrar obliquamente em um meio de índice de refração diferente do meio anterior).

#### a. Comparações entre as características físicas

Muitos estudos das relações entre os aspectos visuais e sonoros nas artes e na comunicação tomaram como base os estudos de Helmholtz sobre os fenômenos ondulatórios acústicos<sup>3</sup>. Como as primeiras experiências acústicas (que tendiam a concluir que a Física explicava as estruturas tonais, harmônicas e melódicas, e que proporções matemáticas explicavam efeitos e funções artísticas musicais), alguns estudiosos chegaram a aplicar tais conclusões às relações colorísticas. Fosse por intermédio de um coeficiente determinado aplicado às diferentes grandezas ondulatórias ou por outra analogia numérica mais direta, tais pesquisadores, buscando uma lei de harmonia para as cores, encontraram concordâncias mais e menos estreitas entre as características ondulatórias dos sons puros e das cores<sup>4</sup>.

Drobisch, por volta de 1852, elevava as relações reais fornecidas pela ótica a uma potência com expoente  $\frac{6}{7}$ , um coeficiente arbitrário de proporcionalidade, obtendo resultados curiosos, alguns coincidentes com os fatos artísticos<sup>5</sup>. De modo semelhante, Jorge Antunes descobriu que, multiplicando a frequência de cada uma das notas musicais da primeira oitava<sup>6</sup> audível, por 243 ou 244, encontraremos as frequências de doze cores correspondentes (TAB.3)<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Sobre Helmholtz, ver, também, no capítulo X, **A. ALGUNS AUTORES, SUAS EXPERIÊNCIAS E ABORDAGENS**.

<sup>4</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.216 e 225 e RIOS, 1969, p.13 e 50-53

<sup>5</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.217

<sup>6</sup> Sobre a definição de oitava, ver p.162

<sup>7</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.25-29.

TABELA 3

## RELAÇÃO ENTRE FREQUÊNCIAS

Nota Básica <sup>8</sup>	Frequência <sup>9</sup>	coeficiente multiplicador	Produto da função	Nota corresp.	Cor correspondente
Fá#-2	23,12 Hz	$\times 2^{43}$	406 731 331 346 897, 92 Hz	Fá#43	Vermelho
Sol-2	24,50 Hz	$\times 2^{43}$	431 008 558 088 192, 00 Hz	Sol43	Vermelho
Sol#-2	25,96 Hz	$\times 2^{43}$	456 693 149 713 039, 36 Hz	Sol#43	Vermelho
Lá-2	27,50 Hz	$\times 2^{43}$	483 785 116 221 440, 00 Hz	Lá43	Laranja-avermelhado
Lá#-2	29,13 Hz	$\times 2^{43}$	512 460 379 374 838, 08 Hz	Lá#43	Amarelo-alaranjado
Si-2	30,87 Hz	$\times 2^{43}$	543 070 783 191 121, 92 Hz	Si43	Amarelo-esverdeado
Dó-2	16,35 Hz	$\times 2^{44}$	575 264 483 652 443, 20 Hz	Dó44	Verde
Dó#-2	17,32 Hz	$\times 2^{44}$	609 393 324 558 570, 24 Hz	Dó#44	Azul-cianótico
Ré-2	18,35 Hz	$\times 2^{44}$	645 633 227 830 107, 20 Hz	Ré44	Azul
Ré#-2	19,44 Hz	$\times 2^{44}$	683 984 193 406 894, 08 Hz	Ré#44	Azul-violeta
Mi-2	20,60 Hz	$\times 2^{44}$	724 798 065 029 939, 20 Hz	Mi44	Violeta-azulado
Fá-2	21,83 Hz	$\times 2^{44}$	767 898 920 838 758, 40 Hz	Fá44	Violeta

TABELA 3 - Relação feita por Jorge Antunes entre as frequências de notas musicais e cores através de uma função matemática com um coeficiente arbitrário. A frequência de Fá#-2, que é 23,12 Hz, multiplicada pelo coeficiente  $2^{43}$ , é igual a 406 731 331 346 897, 92 Hz, que corresponderia a um Fá#43, mas também é a frequência da luz vermelho.

FONTE - ANTUNES, 1982, p. 28-29

O Professor Hilmar Toscano observou que podemos montar as frequências das notas do acorde maior (Dó - Mi - Sol - Do) (FIG.9) e os comprimentos de onda das radiações de três cores-luz que, somadas, resultam o branco (Vermelho - Violeta - Verde) (FIG.10), e que ambas as proporções matemáticas encontradas estariam em perfeita proporção áurea. Observou, também,

<sup>8</sup> O número ao lado do nome da nota, o -2 em Fá#-2, por exemplo, refere-se a qual oitava (em relação à oitava onde encontramos o Dó<sub>1</sub>, que, para Jorge Antunes, tem frequência igual a 65,41 Hz), está a nota. No caso, o Fá# está duas oitavas abaixo. É importante observar que outros autores, RIOS (1969), por exemplo, consideram o Dó<sub>1</sub> como, aproximadamente, sendo a frequência de 32,70 Hz.

<sup>9</sup> A unidade de frequência é Hz, abreviatura de Hertz, vibrações ou ciclos por segundo (Cf. RIOS, 1969, p.50).

que os comprimentos de onda correspondentes às três cores-pigmento que, somadas, formam o cinza neutro são os mesmos das freqüências das notas do acorde de Lá# menor (FIG.11)<sup>10</sup>.

Do <sub>3</sub>	Sol <sub>3</sub>	Do <sub>4</sub>	Mi <sub>3</sub>	Do <sub>4</sub>
264 Hz	396 Hz	528 Hz	660 Hz	1054 Hz
1/2				
2/3		3/5		
5/8				

FIGURA 9 - As proporções entre os freqüências das notas de um acorde maior, 1:2:3:5:8, encaixam-se na escala de Fibonacci: cada termo é a soma dos dois antecedentes e está em proporção áurea ( $5/8 = 1/1,618$  relação áurea entre 1 e 1,618)

FONTE - RIOS, 1969, p.50-51

Vermelho	Violeta	Verde
780 mμ	390 mμ	502 mμ
3/2		
1/2		

FIGURA 10 - As proporções entre o comprimento de onda<sup>11</sup> dessas três cores que, somadas, resultam a luz branca também se enquadram no princípio áureo de Fibonacci - 1:2:3.

FONTE - RIOS, 1969, p.51

Azul	Amarelo	Vermelho
460 mμ	548 mμ	690 mμ
460 Hz	548 Hz	690 Hz
La# <sub>3</sub>	Do# <sub>4</sub>	Mi# <sub>4</sub>

FIGURA 11 - Comparação entre os comprimentos de onda das três cores-pigmento primárias e os comprimentos de onda das notas do acorde de Lá# menor.

FONTE - RIOS, 1969, p.51-52

<sup>10</sup> Cf. RIOS, 1969, p.50-52

<sup>11</sup> mμ é a abreviatura de milimicron, uma das unidades utilizadas para o comprimento de onda da luz, que corresponde a  $10^{-9}$ m.

(Cf PEDROSA, 1982, p.24).

Ainda encontrando relações visuais para as regras físicas dos fenômenos acústicos, RIOS (1981) aponta para a repetição das relações matemáticas das frequências (TAB.4) dos intervalos musicais e sua maior ou menor harmonia no campo visual (FIG.12). Um retângulo pode se harmonizar, ou melhor, formar uma gestalt<sup>12</sup> muito forte com um quadrado que possuir com ele uma proporção de 2:1 (FIG.12a), ou com um outro retângulo de proporção 2/3 que possua três vezes a sua metade (FIG.12b). Essas proporções numéricas são, respectivamente, idênticas a um intervalo de oitava (Dó<sub>1</sub> e Dó<sub>2</sub>), e de quinta (Dó<sub>1</sub> e Sol<sub>1</sub>), relações tonais altamente consonantes. Mas é o próprio autor que chama a atenção para a limitação desse raciocínio, que, se funcionou relativamente bem para essas consonâncias, não teve o mesmo desempenho relativamente aos intervalos dissonantes de 2<sup>a</sup> maior (8/9) e 2<sup>a</sup> menor (16/17): visualmente, as relações entre dois retângulos nas mesmas proporções, dificilmente serão percebidos como relacionados (FIG.12c)<sup>13</sup>.

TABELA 4

RELAÇÃO ENTRE AS PROPORÇÕES DAS FREQUÊNCIAS SONORAS E SUA CONSONÂNCIA

INTERVALO	NOTAS	FREQÜÊNCIA (Hz)	PROPORÇÃO	CONSONÂNCIA
8 <sup>a</sup>	Dó <sub>1</sub> e Dó <sub>2</sub>	32/64	1/2	consonante
5 <sup>a</sup>	Dó <sub>1</sub> e Sol <sub>1</sub>	32/48	2/3	consonante
4 <sup>a</sup>	Dó <sub>1</sub> e Fá <sub>1</sub>	32/43	3/4	consonante
3 <sup>a</sup> maior	Dó <sub>1</sub> e Mi <sub>1</sub>	32/38	5/6	consonante
3 <sup>a</sup> menor	Dó <sub>1</sub> e Mib <sub>1</sub>	32/40	4/5	consonante
6 <sup>a</sup> maior	Dó <sub>1</sub> e Lá <sub>1</sub>	32/54	3/5	consonante
2 <sup>a</sup> maior	Dó <sub>1</sub> e Ré <sub>1</sub>	32/36	8/9	dissonante
2 <sup>a</sup> menor	Dó <sub>1</sub> e Réb <sub>1</sub>	32/34	16/17	dissonante

FONTE - Desenho do autor

<sup>12</sup> Sobre gestalt, ver, neste capítulo, C.2. A percepção gestáltica

<sup>13</sup> Cf. RIOS, 1981, p.109

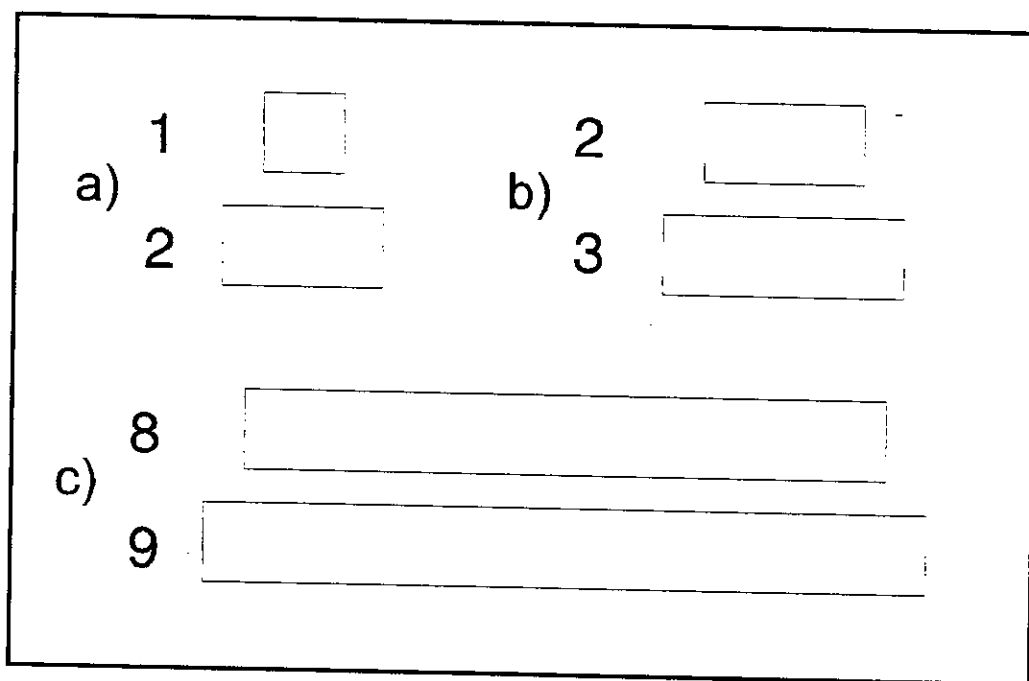


FIGURA 12 - Proporções entre retângulos que RIOS (1981) comparou com as relações de 8ª (a), 5ª (b) e 2ª menor (c).

FONTE - Desenho do autor

A pretensão de tratar a teoria das cores na perspectiva acústica encontra a oposição do próprio Helmholtz. O raciocínio de algumas dessas conexões exige que se introduzam frequências visuais que a vista não capta como luz. Outras, aproveitando que as escalas de cores não são determinadas com tanta precisão física como as notas musicais (o La<sub>3</sub> corresponde universalmente a 440 Hz, mas chamamos de verde as radiações eletromagnéticas entre 480 e 560 mμ<sup>14</sup>), designam, entre as frequências do espectro luminoso, aquelas entidades que, por este ou aquele coeficiente, servem às correspondências entre notas e cores<sup>15</sup>.

## 2. O objeto da arte e da comunicação

O que exprimem o signo visual e o sonoro, seus interpretantes, de maneira geral, é um tipo de harmonia cuja natureza profunda é tão estrutural, tão delicadamente proporcional, tão complexa quanto podem sê-lo a descrição física de um acorde musical e uma pincelada. Essa vastidão ocorre porque as verdadeiras notas, cores e estruturas, os fatores existenciais básicos, íntimos e operantes dos signos são o homem e sua ação. O trabalho interior e exterior, nesse universo, é o ato verdadeiro, o ato direto, o instaurador da arte e da tecnologia, o objeto

<sup>14</sup> Cf. CANDÉ, 1983, p.90-93 e LIDA, 1992, p.263

<sup>15</sup> HELMHOLTZ. *Optique physiologique*, trad. Javal, p.356 apud SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 1983. 276p.

fundamental para uma construção significativa<sup>16</sup>. Em suma, a arte refere-se ao homem, é dele que diz. Podemos também considerar o próprio homem como signo do objeto humano e leitor do signo humano que escreve, mas, de qualquer forma, ainda será o homem o fundamento primeiro de toda e qualquer relação sógnica. A necessidade de saber e o impulso do homem em transformar a realidade em signo são o fundamento das semiotes.

Os pintores, escultores, músicos, poetas, são, portanto, sacerdotes do mesmo templo: a arte da humanidade. Essa força instauradora, em suas correntes e vias, deslocou, arrastou, organizou, determinou e ordenou quantidades enormes de matéria sógnica. Os códigos audiovisuais, como todos os outros, são materializações da linguagem humana, carregados de significações psíquicas e, assim, conectadas às mesmas imensas perspectivas do poder do homem de falar de si para outrem. Pensemos, enfim, que essa capacidade comunicacional e expressiva está em todas as telas, todas as catedrais e palácios, em todas as melodias, em todos os dramas e romances. E se a luz e o som mereceram, ambos, o poder de expressar e comunicar, não seria certo que suas obras tivessem entre si profundas e misteriosas afinidades<sup>17</sup>?

Podemos comparar Vermeer a Mozart porque "esses artistas conseguem unir as experiências mais contraditórias da vida humana, a alegria de ser e uma profunda tristeza. Eles são capazes de, chorando, sorrir. São momentos que eles formulam, em que a nossa consciência parece alcançar uma amplitude extraordinária para poder sentir a vida e refletir sobre ela. Momentos raros, em que sentimos como que nos compreendendo melhor em nosso destino humano, e em que, de um modo misterioso, nós nos tornamos melhores. Saímos reconfortados, mais fortes para enfrentar a luta do dia-a-dia" (OSTROWER, 1987, p. 266). Crescemos com esses artistas porque eles, articulando cada um sua matéria prima, são capazes de mostrar-nos a nós mesmos.

---

<sup>16</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.257

<sup>17</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.14 e 30

## B. COMPARAÇÕES DE SIGNOS

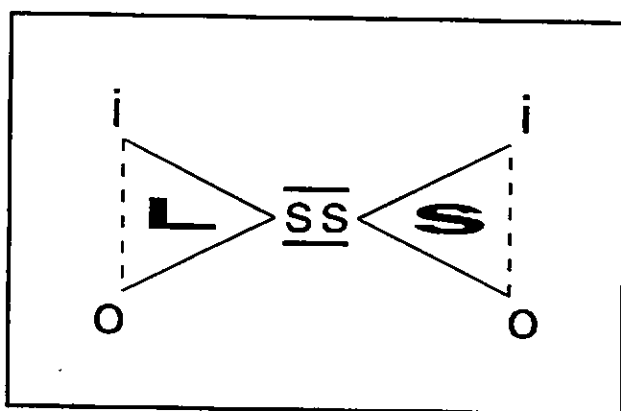


FIGURA 13 - Comparações entre os próprios signos e códigos da comunicação visual e da comunicação sonora, avaliados e relacionados na sua materialidade, de que são feitos, como são elaborados e articulados. Graficamente, colocamos barras que ligam o signo da tríade visual até um signo sonoro. É uma ligação forçada e artificial, ocorre porque interrompemos o processo de vida comunicativa dos signos e tentamos ligá-los com nossas conceituações.

FONTE - Desenho do autor

O paralelismo entre as estruturas internas dos signos tem bases que ultrapassam aquelas comparações físicas entre os substratos materiais e evoca fatos que absolutamente não mantêm, com tais substratos, a conformidade de efeito e causa. A mesma infra-estrutura ondulatória da coisa musical deixa de ser válida, na coisa pictural, como substrato de uma harmonia estética. Os mundos do som e da luz, como vimos, possuem arquiteturas diferentes, apesar das semelhanças. O nível das articulações dos signos para cumprir suas funções informacionais sofre claramente as interferências da realidade física do objeto e das realidades psicofisiológicas e culturais do intérprete, mas a existência material mediadora dos códigos permite estudar distintamente a organização arquitetônica dos signos visuais e sonoros (FIG.13)<sup>18</sup>.

### 1. Tradução

Cada meio prescreve a maneira pela qual as características de um modelo, os detalhes de uma idéia, as nuances de uma expressão são melhor conseguidas. Longe, pois, de aceitar uma correspondência imediata entre todos os meios de comunicação por serem todos tradução de uma arte universalmente humana, devemos tomar cada uma em seu idioma próprio e estabelecer, com paciência e cuidado, o léxico das traduções. Uma configuração que melhor expressa num meio pode não fazê-lo em outro, o intraduzível esvanece efetivamente a essência

<sup>18</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.221, 230 e 231

artística de uma obra quando é tentada a tradução num outro código<sup>19</sup>. O mundo das sonoridades musicais possui uma estrutura fundamentalmente diferente do mundo das cores, "a transposição *a priori* das estruturas de um para os elementos do outro é impossível e abusiva" (SOURIAU, 1983, p.8).

Algumas artes imitam-se mutuamente com maior facilidade que outras. Tal imitação exige algum grau de tradução, enquanto entendimento e transposição, demanda o pensar num material expressivo diverso, e a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes. Algumas traduções literais se enganam buscando correspondências nas causas dos efeitos, na composição estrutural de um código, repetindo-a em outro para evocar interpretantes exatamente equivalentes<sup>20</sup>.

## 2. O compositor<sup>21</sup>

A arte humana conserva o direito de tentar a aventura de fazer com que a matéria sirva a seus desígnios informacionais. O artista e o comunicador forçam a matéria a manifestar seu sonho, e, se o sonho já não tiver esboçado uma matéria, invocam um código, convocam, subsidiariamente, uma determinada materialidade, mas é necessário que saibam em qual medida ela se presta a seus anseios<sup>22</sup>. Portanto, em qualquer arte, o artista é obrigado a estabelecer um *modus vivendi* concreto entre o querer e o poder, deve saber o que pode a matéria que escolheu e, então, articular o seu desejo expressivo.

Cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências e trata o assunto a seu modo próprio. "Não é a mesma coisa um palácio maravilhoso, sonhado em poesia por Ariosto, ou desenhado a bico de pena e a aquarela por G. Dore a fim de ser gravado por Pisano ou, enfim, encomendado pelo Shah Jahan para ser materialmente edificado perto de Agra, em memória de Begum perdida" (SOURIAU, 1983, p.7). A corrupção do objeto original nessa cadeia semiótica não se deve só aos interpretantes humanos, mas também à própria maleabilidade signica implícita em cada código. Para expressar um estado de júbilo e ventura, o pintor se utilizaria de cores vivas e claras, de paisagens cheias de sol e interiores luminosos, usaria tons neutros, as nuances imprecisas e veladas do crepúsculo e o claro-escuro para inspirar um sentimento indefinido da alma. Articulando os sons, o músico recorreria, quer ao modo maior e aos

<sup>19</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.130 e SOURIAU, 1983, p.7

<sup>20</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.24. Sobre tradução, ver, também, o capítulo VIII. A FORMA DA INFORMAÇÃO.

<sup>21</sup> Poderíamos pensar no homem compositor, artista ou comunicador como a mente que produz o interpretante do signo e estudá-lo em **C.COMPARAÇÕES DE INTERPRETANTES**, mas as considerações, da maneira como são feitas, parecem indicar que as posições dos diferentes articuladores de diferentes códigos se devem às propriedades dos códigos.

<sup>22</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.8 e 49

acordes consonantes, quer, ao contrário, ao modo menor, às dissonâncias e às resoluções retardadas para exprimir a expansão e a alegria, ou a nebulosa imprecisa de um sonho<sup>23</sup>.

A compreensão da psicologia do compositor, o organizador de signos numa mensagem, só é praticável se levarmos em conta as diferenças específicas que ele deve eliminar ou transcender. A música, segundo J. Combarieu, é a arte de pensar com sons, como Beethoven fazia, muito diferente de pensar com volumes impostos a golpes de cinzel ou martelo no mármore, como fazia Pierre Puget. Se o poeta e o músico estão dispensados de calcular a resistência dos materiais ou a importância das arcadas e das colunas, não se pode dizer que essa é uma pura questão de técnica.

Segundo o músico de jazz, Bill Evans, a improvisação musical assemelha-se à pintura sumiê japonesa sobre papel de arroz, é uma expressão instantânea dessas diferentes vivências do código, incorporadas pelo artista. Em ambas, há o gesto, irrevogável, do preto sobre o imaculado branco ou do solo instrumental sobre uma base linearmente estruturada; a combinação do instantâneo do ato físico e toda a reflexão que a precede; toda a vida e personalidade do artista junto ao momento em que determina o contexto (emocional e ambiental) e responde a ele, sendo motivado a continuar ou não até o ponto exato de considerar seu gesto acabado. A instantaneidade desses eventos reúne toda a experiência, todo o conhecimento do artista para lidar com sua linguagem.

"Um músico é, não somente de fato, mas mesmo por vocação, um homem comprometido a fundo com o universo das sonoridades; é aí que ele se desloca em pensamento, é aí que vive, é aí que trabalha, está aí o que lhe importa mais do que tudo; nisso é diferente do pintor comprometido a fundo, em pensamento, ação e sentimentos, com o mundo das cores. Eles diferem entre si primeiro por tipos opostos de comprometimento e mais ainda por sua adaptação a esses dois mundos não apenas sensível, mas estruturalmente diferentes um do outro. [...] A batalha de Marignam foi tratado na música por Clement Janequin, na escultura por Pierre Bontemps, na pintura por Fragonard Filho, na leitura por Michelet. Cada um desses tratamentos teve exigências próprias, seja tecnicamente, seja pela maneira de julgar que se impunha a artistas orientados diversamente" (SOURIAU, 1983, p.4-5).

Geralmente, o pintor tem muita liberdade de ação para investir diversamente nos pontos funcionais, para estreitar ou dilatar o espaço: "pode corrigir harmonias duvidosas por meio de recursos tais como a extensão maior ou menor, o lugar ou a importância representativa das diversas cores. A mesma tinta, atribuída a um pormenor insignificante, a um reflexo, a um matiz de fundo, ou a um objeto saliente no assunto do quadro, assume valores diversos. Todos esses recursos faltam à música" (SOURIAU, 1983, p.225). O funcionamento diferente dos sistemas sensoriais visual e auditivo explica, em grande parte, esse contraste. As razões estéticas de um

---

<sup>23</sup> Cf. LEINING, 1977, p.34

meio não funcionam no outro, as infra-estruturas materiais da coisa musical deixam de ser válidas na coisa pictural.

Diante disso, as diferenças étnicas, culturais ou temporais, assim como os níveis sócio-econômicos, representam bem pouco como ponto de partida para análise das artes plásticas ou da música. O confronto dos estilos, segundo países ou épocas, e a pesquisa dos caracteres nacionais não são exercício verdadeiramente sólido, nem inteiramente praticável se não fizer apelo ao confronto direto das realizações sígnicas em geral. Os nômades, errantes no espaço, dedicaram-se sobretudo à poesia e à música, reguladas pelo ritmo do tempo; os sedentários, fixados ao longo do tempo, entregaram-se principalmente às artes plásticas, que dependem do número e da geometria, tributários do espaço. Para que se compreenda o homem que se estende pela ponte sígnica e os próprios signos, os estudos devem comparar e avaliar não só a diferença contextual, mas também a materialidade intrínseca de cada arte, aquilo que são os diferentes sistemas sígnicos e aquilo que o interpretante, por sua condição humana, pode ver e ouvir<sup>24</sup>.

### **3. Evolução histórica dos códigos**

Há paralelos e distinções notáveis no desenvolvimento das linguagens sonora e visual. Existem características que, somadas às características perceptivas do homem, fundaram aspectos estéticos históricos e culturais comuns entre vários que são diferentes.

A prática musical tem sido pioneira na evolução das formas artísticas, sobretudo nos últimos cem anos. Apesar de o grande impulso só ter ocorrido depois do desenvolvimento da notação, a teoria musical sempre demonstrou uma ascensão coerente com uma permanente sistematização e incorporação de novos meios técnicos, como os instrumentos, o que não aconteceu com a pintura. Treze séculos antes de Leonardo Da Vinci tentar a definição de uma teoria das cores, Cassiodoro já definira a harmonia musical de maneira razoavelmente correta, sem contradições fundamentais com a realidade. A dificuldade de explicar a cor com precisão é que retardou o aparecimento da teoria da cor, impedindo um maior desenvolvimento das artes plásticas. Por isso, a componente expressivo-significante, em que se baseou uma grande parte da teoria do sentido posterior aos anos cinquenta, realiza-se na música de modo privilegiado. Nas artes plásticas ocidentais, só recentemente houve a valorização do instantâneo, dos improvisos e das performances, do efêmero e do inesperado<sup>25</sup>.

Como já foi dito, existe uma relação direta, nem sempre imediata, entre as condições concretas de existência e a produção cultural de uma sociedade. As circunstâncias históricas imprimem

<sup>24</sup> Cf. SÓURIAU, 1983, p.24

<sup>25</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.337; PEDROSA, 1982, p.143 e RIOS, 1981, p.49

características semelhantes na comunicação visual e acústica de um mesmo período. Assim, a música, a pintura e a arquitetura do Barroco são profundamente marcados pela quantidade de ornamentos<sup>26</sup>. Outro exemplo é o surgimento e a organização da pluralidade de planos sonoros e visuais nas duas artes antes unidimensionais. Na música, as várias vozes eram relativamente independentes umas das outras; com o passar do tempo, tornaram-se interligadas numa composição integrada e, finalmente, as vozes separadas fundiram-se na homofonia polifônica moderna. De um modo semelhante, a profundidade pictórica, em épocas antigas era representada por faixas horizontais separadas, uma sobre a outra; num estágio posterior a sobreposição foi empregada para "se obter uma referência tridimensional de primeiro plano, plano médio e plano de fundo, mais ou menos inter-relacionados" (ARNHEIM, 1984, p.118).

Com a polifonia musical, as obras passaram a ser organizadas como sucessões de acordes, agrupamentos sincrônicos de notas, e começaram a surgir questões sobre certas coincidências que formavam dissonâncias. O acorde passou a ser, desde então, o campo de profundidade harmônica onde se travam as relações de tensão e repouso. O intervalo de 4ª aumentada, o trítone (presença simultânea das notas Si-Fá), altamente dissonante e instável, e sua resolução num acorde estável, passaram a desempenhar papel decisivo e direcionador, característico da música ocidental. Esse processo, fundamentado no período renascentista, na altura do século XVI, e o próprio direcionamento das obras musicais equivalem à formulação da perspectiva na pintura, representam a construção da profundidade onde havia superfície, a projeção de um espaço onde havia estaticidade infinitamente recorrente, a expectativa linear onde havia a circularidade própria do gregoriano<sup>27</sup>.

A terceira dimensão enriquece as possibilidades pictóricas de modo um tanto semelhante àquele da adição de mais vozes à monofonia da linha melódica simples. A perspectiva, da mesma maneira que a cadência harmônica, retrata o espaço como um fluxo orientado na direção de um fim específico. Ambas transformam a simultaneidade atemporal do espaço-tempo tradicional, não deformado, num acontecimento no tempo, isto é, uma seqüência de acontecimentos dirigidos. O mundo do ser é redefinido e representado como um processo de acontecimentos<sup>28</sup>.

No início do século XX, com a crise do "conhecimento acessível ao eu" (COELHO, 1981, p.XVI), evento natural em face de um mundo cujos valores, definições, limites e certezas ruíam irremediavelmente graças à implementação definitiva da indústria e da hegemonia capitalista, a arte se voltou para as possibilidades de um novo conhecer. A rebelião cultural-política em busca de novos caminhos se manifesta na arte com a geração dos "Ismos" (Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo) que tumultuaram a Europa dos anos 10/20, e na Política, com a Guerra de 14 e com a revolução Comunista de 17. Nesse período, os artistas se abrem

<sup>26</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.135 e RIOS, 1981, p.126

<sup>27</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.101 e 215. Sobre isso, ver, também, o comentário sobre Goethe, no capítulo X, **A. ALGUNS AUTORES, SUAS EXPERIÊNCIAS E ABORDAGENS.**

<sup>28</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.285

em duas diretrizes, investigam os próprios meios de expressão, os códigos, as linguagens, a estética, o signo-objeto, e investigam o Eu, o sujeito-objeto do conhecimento, descobrem e realizam a arte humana. A ânsia incontida de expansão/fusão do Eu com a realidade toda, a busca da verdade, impõem, no novo contexto de horizontes vastos, impulsos voltados à abrangência total, pluridimensional e multidirecional do Espaço/Tempo. Então, as pesquisas atonais na música, quebram o jogo de expectativas do tonalismo tradicional e, simultaneamente, há um questionamento das representações espaciais. Na música e nas artes plásticas, a dimensão de profundidade total funde-se numa continuidade indivisível, o tempo vai da frente para trás, de trás para frente. Sem a regência de um direcionamento estrutural, os elementos das obras se tornam polivalentes, multiplicando as possibilidades de leitura<sup>29</sup>.

#### 4. Estruturação

Os objetos criados pelo homem têm uma estrutura cujas partes são elementos arranjados e conectados para desempenhar bem uma função específica. O saber e a ação do homem, muitas vezes, se desenvolvem a partir de estruturas e organizações pré-estabelecidas como ponto de partida ou parâmetro. O que entra nesses pré-conceitos dos códigos comunicacionais são funções, valores e versões estéticas que consideram as circunstâncias do conjunto sócio-cultural e do problema a ser resolvido. Assim, toda arte e qualquer compositor, consciente ou inconscientemente, organizam em uma espécie de gama as qualidades sensíveis das entidades fenomenais disponíveis no seu código, com as quais procura investigar, expressar ou comunicar sua verdade<sup>30</sup>.

Os compositores musicais e plásticos aprendem, através do exercício, com ou sem o apoio teórico, regras sobre a estruturação de sua matéria-prima. Da mesma forma que um compositor precisa de conhecer as regras desenvolvidas pela tradição musical se não deseja partir do nada, inventando ou descobrindo as próprias, o pintor precisa de um conhecimento da organização dos matizes, tons e valores para fazer harmonias cromáticas. Obviamente, mesmo dentro das regras e saberes tradicionais sobre escalas, harmonias e técnicas de composição, os artistas conseguem agrupar os valores e proporções de maneira mais pessoal e ordenar um estilo próprio<sup>31</sup>.

Segundo RIEMANN, citado por RIOS (1981), o conceito de forma seria derivado do mundo das realidades visuais e plásticas e aplicado, por analogia, no terreno acústico, no mundo das idéias sonoras, onde, a rigor, não existem formas concretas, no sentido plástico desse conceito. Mas, em ambas, podemos delimitar estruturas, elementos, agrupamentos e referências, de tal maneira

---

<sup>29</sup> Cf. COELHO, 1981, p.XIX e XXXIX

<sup>30</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.64 e 224

<sup>31</sup> Cf. RIOS, 1969, p.49-50 e 90

que encontraremos princípios semelhantes. Tais semelhanças permitem a contribuição de um código para a lógica da organização do outro, seja didática ou conceitualmente, como fez o Professor Hilmar Toscano, colocando a música lado a lado com a arquitetura<sup>32</sup>.

A articulação das artes é, em maior ou menor escala, um confronto de fenômenos. As percepções visuais estão ligados às proporções de luzes e sombras, vemos graças às ações opostas entre luz e obscuridade. A luz branca, mistura de todos os comprimentos de onda, não significa para nós sem alguma sombra, a ausência de luz, que faça o contraste. Para a fisiologia e a psicologia humanas, a importância da sombra sempre se rivalizou com a própria luz na avaliação dos fenômenos visuais. Da mesma maneira, o jogo entre o ruído e o silêncio articula a música. O ruído, superposição de ondas sonoras complexas, precisa conter em si um grau de silêncio que reduza suas ondas sonoras, transformando-o num som com altura determinada. A estrutura musical é uma tecido de sons determinados, menos carregados de ruídos, como nos instrumentos harmônicos e melódicos, ou mais ruidosos, como nos instrumentos de percussão, mas, sem o silêncio, a música dos instrumentos não pode nem terminar, nem começar. As pausas musicais, os vãos arquitetônicos e o branco do papel são elementos de expressão, têm razão, função e, algumas vezes, podem ser mais importantes que os próprios elementos que parecem apenas emoldurar. Se as distâncias e os vazios não fossem cuidadosamente definidos como os elementos, as relações entre as figuras ou entre as notas perderiam a qualidade de conjunto, de continuidade, de acorde ou de melodia, seria mais difícil fechar a gestalt<sup>33</sup>. Se o intervalo é grande, há uma quebra do contínuo. "A quantidade de intervalo determina a pressão da tensão, [...] há casos em que a distância da separação é tão grande que leva a um pausa - a um colapso do conceito homogêneo de arte [eu diria da unidade, do diálogo entre as partes separadas, à] inaudibilidade de determinados intervalos" (EINSENSTEIN, 1990a, p.50).

O branco da página ou da tela e a interferência dos elementos, o silêncio e o som, o que se vê ou se ouve e o que não se vê ou não se ouve, a figura e o fundo, a informação e o caos indissociável: entre estes pólos existem oposição, mediação, redobramento e instabilidade dinâmica; ações instauradoras que estabelecem e erguem as arquiteturas das composições. "Uma obra de arte mantém-se unida, com todas as suas partes ligadas entre si e afastadas dimensionalmente uma das outras por essa monumentalidade de construção, pelos gestos imateriais e sensíveis, pelos arcos de oposição, as curvaturas de mediação, as colunatas de reiterações e redobramentos onde ressoam milhares de ecos sob as abóbadas, os obeliscos de impulsos ou evasões dinâmicas, [...] os elementos que são proporções, combinações, contrastes, inflexões, hesitações ou decisões bruscas, aproximações ou distanciamentos da cor, do timbre sonoro ou das sombras e das luzes" (SOURIAU, 1983, p.239).

<sup>32</sup> Cf. RIOS, 1981, p.8, 12 e 128

<sup>33</sup> Cf. PEDROSA, 192, p.44; RIOS, 1981, p.124; ARNHEIM, 1984, p.226 e WISNIK, 1989, p.16, 25, 26 e 40.

O ritmo é essa dinâmica de conflitos, e diferenças, mesmo de opostos se resolvendo e possui em si as fases de sua tensão e sua resolução. A coordenação modular na comunicação visual e na comunicação sonora ocorre de tal forma que cada uma das partes se integra, contribuindo para uma unidade. Em música, a estrutura é constituída de sons e pausas; na arquitetura, temos os espaços vazios e o material físico. A repetição de um elemento, de uma divisão, de alguma orientação, de um pulso ou de um pulsar representa um ritmo na música e nas artes plásticas. Às vezes, esse ritmo surge visualmente como uma coordenação que se modifica ou uma variação de módulos, como em um tema musical com variações, mas não podemos descrever exclusivamente o comprimento ou a duração como ritmo. Um ritmo não é a medida e a presença, relações simples e básicas. É a articulação, a percepção de um conflito entre o ser e o não-ser, entre a figura e o fundo, entre uma gestalt e as outras, entre os sentidos e as direções<sup>34</sup>.

Na experiência perceptiva, há um padrão estimulador que cria um esqueleto estrutural, moldura ou eixo, ajudando a determinar a função de cada elemento dentro do sistema de equilíbrio, regulamentando o jogo de oposições e mediações na totalidade sonora ou visual. Numa música, pode-se ouvir por indução a medida regular, pulso rítmico ou campo harmônico, da qual um tom sincopado e uma dissonância se desviam, do mesmo modo que perceberemos o encaminhamento de uma estrutura visual para um ponto de fuga que não está desenhado e reconhecemos os elementos que se desviam dele. Essas induções perceptivas não são inferências lógicas, podem ser baseadas em conhecimentos adquiridos previamente, mas são conclusões derivadas espontaneamente durante a percepção de determinada configuração. A definição das forças tonais e pictóricas, a harmonia das cores e das alturas dependem das relações estabelecidas entre os seres visuais e sonoros, internas à obra: o valor de um elemento se transforma, dentro de um contexto, na presença de outro<sup>35</sup>.

Tanto uma composição cromática quanto uma tonal criam, sempre, mesmo sem predestinação anterior das cores e dos sons, um encadeamento dialético de determinadas relações. Em primeiro lugar, a escolha da tônica é absolutamente decisiva, não pela cor ou pelas notas em si, mas por causa dos efeitos harmônicos que poderão ser estabelecidos. Pois já ficam estabelecidas as possíveis dissonâncias e consonâncias, colorísticas e harmônicas, o que será nítido, vivo, contrastivo e o que permanecerá sem tensão. Talvez outras tônicas possam construir a mesma contextualização, e, como efeito, seria possível tentar uma outra; contudo, na maioria das vezes uma delas parecerá privilegiada para elevar ao máximo as condições sobre as quais se estruturará toda a composição. O belo estético, o equilíbrio, a simetria, a tensão arquitetural, a dinâmica, não surgem apenas pelo predomínio de qualquer força estrutural, mas também pela sua total sistematização coerente<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.84; RIOS, 1981, p.118 e 124 e EINSENSTEIN, 1990a, p.50-52, 57

<sup>35</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.11 e ARNHEIM, 1984, p.3 e 8. Sobre a estruturação perceptiva, ver, neste capítulo, **C.2.A percepção gestáltica**.

<sup>36</sup> Compare com SOURIAU, 1983, p.251-252

Assim, há uma semelhança entre a escala musical e a composição visual, uma escala define o valor de cada nota como a arquitetura pictórica. Ambas combinam dois princípios. O primeiro é uma elevação gradual de intensidade com a ascensão da parte inferior para a superior (o impulso tonal nos encaminha, nota a nota, da tônica à oitava, do peso do grave para a leveza do agudo; o lado inferior da tela ou do papel é a base, a área de densidade e peso, enquanto a superior nos dá a idéia de leveza e transparência<sup>37</sup>). O segundo é a tendência à transformação final da ascensão numa queda em direção ao repouso (a oitava é uma repetição da tônica e tem em si um impulso de retorno à primeira tônica, mas, também, pode funcionar como uma nova base com as mesmas relações tonais que a anterior; o impulso para a porção superior de um quadro pede um retorno à estabilidade inferior)<sup>38</sup>.

Afinal, a habilidade de um pintor em lidar com a estruturação de seu repertório sígnico tem princípios semelhantes às forças que coordenam a composição musical. Os vários elementos plásticos formais que podem ser introduzidos numa obra devem articular-se coerentemente, mesmo sendo coisas diferentes, como o são os naipes musicais numa grande orquestra. O resultado da escritura depende da contribuição de cada componente, como a intensidade do som, em toda as gradações entre o mais forte e o mais fraco, como o uso de maiores e menores intensidades de cor, dos tons mais neutros até as cores vivas. As passagens graduais que ocorrem na intensidade sonora podem ser visualizados como *dégradés* coloridos, gradações de formas e efeitos de perspectiva, e possuem as mesmas possibilidades de efetuar uma gradação mais ou menos súbita, cheia de variações internas ou invariável no seu percurso. As cores que completam uma composição podem ser tratadas como pequenas notas de passagem, permanecendo, cada uma, tão discreta, tão pouco importante quanto possível, sem intervir no acorde geral, mas imprimindo uma sutileza enriquecedora<sup>39</sup>.

## 5. Figurativo x Abstrato

A predominância figurativa nas artes visuais e a abstração na música se devem não só a motivos históricos e culturais, mas também à maior evidência icônica que nossa percepção encontra na representação visual do real. A primeira toma os espetáculos cotidianos do mundo sensível e imita-lhes as aparências, as claridades e as sombras, as cores e os contornos. A segunda cria um universo à parte, ordena sem modelo os elementos de um ser que, raramente, se assemelha à natureza e cuja fisionomia, evoluções e presença são como a transparência de outro mundo, por um momento evocado simbolicamente, às vezes, indicialmente, mas, quase nunca, iconicamente.

---

<sup>37</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.49

<sup>38</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.31

<sup>39</sup> Cf. RIOS, 1981, p.111; SOURIAU, 1983 e OSTROWER, 1987, p.246

A forma pura visa mais diretamente ao mecanismo oculto na natureza humana, por isso, para Schopenhauer, a música representa a mais elevada de todas as artes. Mas, modernamente, as melhores pinturas e esculturas tentam, através da abstração, uma captação também imediata das essências puras.

O conteúdo humano de uma obra, porém, não pode ser julgado *a priori* pelas suas formas mais ou menos representativas do real. Os estilos mais realistas também representam indiretamente as mesmas verdades humanas, manifestando primeiro uma referência a coisas e acontecimentos materiais<sup>40</sup>. As aparências que pertencem à realidade e povoam esse mundo podem surgir como elementos, signos e partes integrantes de uma obra. E se, por meio de uma abstração, podemos separar a estrutura própria do mundo representado e o conjunto fenomenal com suas aparências sensíveis, que se nos manifesta concretamente dentro de uma composição, se podemos diferenciar o que é dito do como é dito, não podemos julgar a riqueza informacional pela elaboração do que aparece ou de sua aparência. A forma do primeiro grau, o ícone, e a do segundo, o seu valor enquanto elemento num contexto estruturado, são correlacionadas e colaboram na atmosfera do todo<sup>41</sup>.

O conjunto de aparências sensíveis que, no plano fenomenal, constitui o ser da obra pode ser uma abstração feita de harmonias qualitativas, encantos sensuais e interesses estruturais, um sistema de signos capaz de evocar e propor um universo de seres e coisas. Pode, também, manifestar uma relação definida com o mundo real através da ingênua e aplicada arte do retrato, por exemplo. Mas cada elemento, nas duas situações, de qualquer modo, áudio e visual, está ali compondo forças visuais e fundando relações significantes, participando ativamente da arquitetura estrutural, e é nessa totalidade que podemos encontrar o seu valor<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.137

<sup>41</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.238 e 252

<sup>42</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.69. Sobre isso, ver, também, neste capítulo, **C.3. A experiência individual.**

## C. COMPARAÇÕES DE INTERPRETANTES

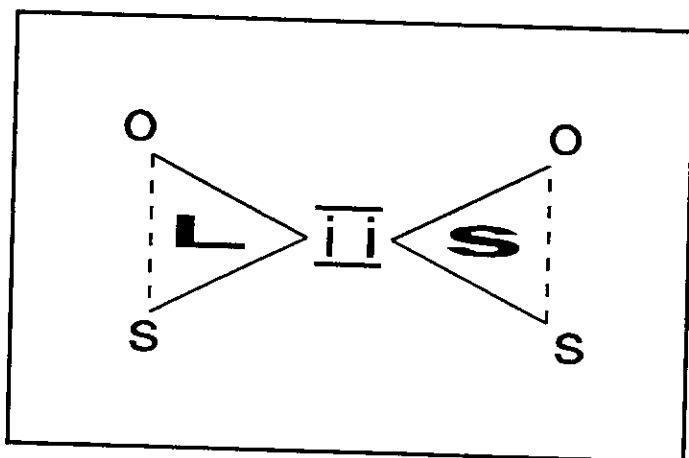


FIGURA 14 - Comparações entre os interpretantes da comunicação visual e da comunicação sonora, ligações e distinções nos processos do interpretante, como os signos são entendidos e analisados pelo receptor. Graficamente, colocamos barras que ligam o interpretante da tríade de um signo visual a um signo sonoro; uma ligação forçada e artificial, ocorre porque interrompemos o processo de vida comunicativa dos signos e tentamos ligá-los com nossas conceituações.

FONTE - Desenho do autor

O funcionamento diferente dos sistemas sensoriais explica, em grande parte, a diferença perceptiva entre a comunicação visual e a sonora. Ocorre que o surgimento e a evolução dos aparelhos sensoriais, na história da natureza, foi uma resposta à própria realidade primeira das ondas físicas do som e das ondas eletromagnéticas da luz que citamos anteriormente. Portanto, as diferenças perceptivas existem porque a desigualdade sensorial existe, porque, já que o real é diverso, existe a diversidade dos estímulos do real.

Existem, também, entretanto, semelhanças perceptivas. Existe, nos dois campos, uma similar direção estruturadora dos elementos arquitetônicos. Como já foi exposto, tais categorias íntimas do pensamento instaurador influenciam as regras de estruturação dos signos: foram elas, influenciadas por eventos sócio-culturais, que escreveram a história dos códigos agora já inscrita nos signos. É na percepção estruturadora dos indivíduos que se apóia toda construção voltada à comunicação e expressão, e é ali que se encontram muitas das arquiteturas semelhantes (FIG.14)<sup>43</sup>.

### 1. Olhos e ouvidos

A ordem cronológica do surgimento dos sentidos na história natural corresponde a um desenvolvimento de habilidades para lidar com a natureza. As raízes do tato surgiram, num

<sup>43</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.230-231

mundo aquático, junto com uma sensibilidade às mudanças de pressão de água, nos mesmos seres unicelulares que pouco depois desenvolveriam uma visão primitiva e um instinto de busca da luz para processar alimentos. O paladar surgiu, em animais semelhantes à água viva, antes que o cérebro fosse maior do que um grande gânglio, e era uma adaptação do tato para lidar exclusivamente com o alimento. O olfato, obviamente, surgiu com os primeiros anfíbios que emergiam do mundo aquático. A próxima etapa num mundo de gases foi o desenvolvimento de uma sensibilidade às mudanças de pressão no ar, a audição, o último dos sentidos a se desenvolver totalmente, depois de constituído um cérebro primitivo<sup>44</sup>.

Comparando a evolução das espécies, as propriedades dos órgãos, da sensação e da percepção, da visão e da audição, parecem existir muitas diferenças fisiológicas e psicológicas nos sentidos. "Todos os sons que alcançam o ouvido num dado momento são processados pelo tímpano em uma vibração complexa, que deve ser separada pelo mecanismo analisador do ouvido interno, quando isto for necessário" (ARNHEIM, 1984, p.244). Ao contrário, nos olhos, milhões de células recebem, cada uma, uma parcela da luz exterior, cabendo ao cérebro a construção da totalidade. Os estudos do fisiólogo inglês C. Bell (1811) e de J. Müller (1838) demonstraram que existem diferenças entre as fibras e a energia específica dos nervos motrizes e sensoriais. Portanto, "a excitação de nervo visual dá origem a uma sensação visual e nenhuma outra, o que acontece também com cada um dos outros sentidos" (PEDROSA, 1982, p.91).

Dentro do nosso raio de audição, ouvimos instantaneamente qualquer coisa, praticamente de qualquer direção ou distância. Os ouvidos estão permanentemente atentos: diferentemente dos olhos, os ouvidos não possuem pálpebras. Começamos a ouvir ainda no 5º mês de gestação, obtemos uma audição normal nas primeiras semanas de vida e continuamos convivendo com a sensação auditiva vinte e quatro horas por dia, até o fim da vida. Os olhos já estão presentes no feto de dois meses, mas sempre estarão restritos, dirigidos e limitados consideravelmente, pois possuem uma mobilidade de 40º para cada lado e 60º verticalmente. Para abranger o espaço, os olhos dependem de outros movimentos corporais. A nossa primeira reação a um som importante é mover a cabeça e o corpo; em seguida, se preciso for, arrastamos os nossos olhos na direção da fonte sonora, para que as duas vias sensoriais se conjuguem<sup>45</sup>.

O espectro luminoso não se comporta, para nós, com um caráter cíclico análogo ao do som<sup>46</sup>. Quando aumentamos a frequência de uma onda sonora, subindo nota a nota num instrumento musical, da mais grave à mais aguda, ao atingirmos a décima segunda nota, alcançamos o dobro da frequência original, a sua oitava<sup>47</sup>, e temos uma sensação semelhante à nota inicial. A relação física de um nota e sua oitava é a proporção de 1:2 entre suas frequências, são eventos diferentes a que damos o mesmo nome (Dó<sub>1</sub> e Dó<sub>2</sub>, por exemplo).

---

<sup>44</sup> Ver para isso A Música do Homem de MENUHIM, Yehudi & DAVIS, Curtis W..

<sup>45</sup> Cf. RIOS, 1981, p.60

<sup>46</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.217

<sup>47</sup> O termo *oitava* refere-se, algumas vezes, às notas contidas nesse intervalo.

Aristóteles já havia entendido que as cores são o resultado de mesclas de diferentes proporções, que a visão é sintética, isto é, soma os impulsos energéticos, misturando as luzes azul e amarela e deixando apenas a sensação de verde. O ouvido, porém, é capaz de perceber a presença de dois sons de frequências diferentes emitidos simultaneamente. Isso, tratando-se de ondas com a predominância nítida de uma frequência, como a luz de um holofote e a nota de um violão. Entretanto, do mesmo modo que em toda cor existe alguma presença de outras, todo som com altura definida é uma onda mais ou menos complexa, cheia de harmônicos que não conseguimos discernir<sup>48</sup>.

Na visão e na audição ocorre um processo semelhante, de perceber como contínuos fenômenos que não o são. A persistência da imagem nos olhos, devido ao tempo de latência retiniana e à tendência cerebral de agrupar como contínuos movimento independentes, permite-nos a ilusão visual do cinema, pela fusão de imagens sucessivas que ocorrem a mais de 20 quadros por segundo. A audição percebe como eventos independentes os sons que se repetem até dez vezes por segundo, mas o fenômeno que produzir mais de 15 pulsos por segundo será ouvido como um som contínuo<sup>49</sup>.

O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. Talvez, por isso, Hegel, citado por WISNIK (1989), declara que o ouvido faz parte dos sentidos teóricos como a vista, mas é ainda mais idealista. O olhar percebe, sem alteração física, o exterior dos corpos, a calma figura material, a audição já criaria uma idealidade maior, um som que parece vir do interior da coisa<sup>50</sup>.

## 2. A percepção gestáltica<sup>51</sup>

Diversos campos científicos investigaram o som e a luz, a audição e a visão, mas foi com o desenvolvimento da Psicologia que se ampliou o mais promissor dos campos: aquele que busca entender a mente humana. A constatação da interdependência das partes com o todo levou os psicólogos alemães M. Wertheimer (1880), K. Koffka (1886) e Köhler (1887) a considerar os fatos psicológicos como unidades organizadas em determinados padrões ou formas. Aristóteles já havia formulado três leis da associação: contigüidade, semelhança e contraste; porém, só no início do século XX, houve o "reconhecimento do valor científico, explicativo e heurístico da aplicação das noções de estrutura, forma ou totalidade ao estudo dos fenômenos psicológicos" (PEDROSA, 1982, p.92).

A ideia anterior era que a percepção se encaminhava de um objeto isolado para o todo, e que o pensamento era uma seqüência de partes unidas por um processo associativo. Para os

<sup>48</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.17-18 e RIOS, 1969, p.53

<sup>49</sup> Cf. HENEINE, 1984, p.328; WISNIK, 1989, p.18 e ARNHEIM, 1984, p.379

<sup>50</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.206

<sup>51</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, introdução, p.29; LIDA, 1992, p.206-207; RIOS, 1981, p.76 e PEDROSA, 1982, p.12 e 92-98

estudiosos da forma do fim do século passado, os nossos pensamentos eram organizados, significativos e totais, percebíamos uma totalidade e só depois, então, analisaríamos as partes. Estavam lançadas as bases da teoria da Gestalt. A diferença entre a combinação de elementos básicos e a conformação de unidades mais complexamente estruturadas, hoje muito utilizada nas Artes Plásticas, encontram analogia em outras atividades da mente. Inclusive na Música, como na Ciência e na Filosofia, onde testemunhamos a transição do pensamento atomista, mais primitivo, que interpreta os fenômenos naturais por meio de inter-relações de elementos constantes, até a concepção gestaltiana de processos de campo integrados. O desenvolvimento musical partiu de tons constantes, que mudam apenas na altura à medida que se movimentam ao longo de uma linha melódica, para, depois, formarem acordes integrados, que modificam a estrutura interna durante a progressão harmônica<sup>52</sup>.

A palavra Gestalt é um substantivo comum alemão, usado para configuração ou forma, e que designa o conjunto de fenômenos que passa a ser uma nova entidade, que não é simplesmente a soma de seus componentes. Dessa maneira, "se doze ouvintes escutassem cada uma das doze notas de uma melodia, a soma de suas experiências não corresponderia à experiência de alguém que a ouvisse inteira" (ARNHEIM, 1984, Introdução).

A potente unidade formal, a boa forma ou forma regular, não depende da simples particularidade e número de seus elementos constitutivos, mas de sua estruturação, uma vez que esses componentes podem ser dispostos de diferentes maneiras, modificando as condições de organização do conjunto, originando outra forma. Graças à nossa percepção gestaltica, a simplicidade na obra plástica e na musical se relaciona com a estrutura, e não com o número de elementos existentes na composição. "A seqüência mais longa pode ser mais simples do que a mais curta. Os sete elementos da escala tonal completa combinam-se num padrão que cresce numa direção coerente e a intervalos iguais. Se considerarmos esta seqüência isoladamente, é com certeza mais simples do que o tema de quatro tons, que consiste de uma quarta descendente, um sexta ascendente, e uma terceira ascendente. Este tema usa duas direções diferentes e três intervalos diferentes. Sua estrutura é mais complexa" (ARNHEIM, 1984, p.48).

As relações arquitetônicas, na composição da obra, são estabelecidas entre os elementos pela maneira como atuam: a aparência de qualquer componente depende de seu lugar e de sua função num padrão total. O papel atribuído a uma cor em si muito sombria, muito rebaixada, tem razão enquanto avaliação que se poderia fazer da cor quando isolada, pois uma pequena pincelada dessa cor escura pode dar intensa vida a uma combinação de cores um tanto insípida. Um Fá, em música, não é uma nota mais dinâmica nem mais brilhante que outra, mas adquire uma força extrema ao lado de um Sol, no acorde de sétima da dominante na tonalidade de Dó maior. É fácil cometer enganos na compreensão de uma estrutura quando julgamos por meio de relações, dentro de limites estreitos, ao invés de levarmos em consideração, num contexto mais amplo, toda a estrutura. Esse erro pode levar ao fraseado imperfeito na

---

<sup>52</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.183-184

execução de uma passagem musical, ou à um belo detalhe gráfico - incoerente com o conjunto da obra<sup>53</sup>.

A estrutura vertical-horizontal, implícita em nossa percepção, é inerente à composição visual, da mesma forma que o ritmo, biologicamente referenciado pelo nosso corpo, e a tônica, culturalmente inculcado, são internos à música tonal. Mesmo quando nenhuma forma corporifica nitidamente qualquer direção e nenhum instrumento mantenha o pulso básico, todas as formas presentes num desenho e todos os sons são percebidos em relação a um eixo estrutural. Assim, como a nossa fisiologia considera estáveis as linhas horizontais e verticais, podemos pensar nas linhas inclinadas como dissonâncias, já que possuem instabilidade e dinâmica próprias, que, muitas vezes, como em música, carecem de um repouso, uma resolução estabilizadora<sup>54</sup>.

O sentido trágico das oposições tensas, ou de beleza e graciosidade das proporções e das relações perfeitas, produz-se na sintonia harmoniosa de uma composição visual, tocando a vista, e num acorde, tocando o ouvido, porque há uma regência, uma estrutura, um referencial. Esse jogo de articulações em torno dos eixos podem ser entendidos a partir das comparações entre o arabesco e a apogiatura. O arabesco renascentista é uma linha maliciosa que se esquivava por um instante do repouso esperado num eixo e quebra o traço, só atingindo o ponto terminal depois de uma espécie de ensaio num eixo próximo. Podemos comparar esse movimento com a apogiatura em música, que é um fato, simultaneamente melódico e harmônico, pelo qual a melodia, em lugar de repousar na nota esperada segundo a lógica da forma e exigida pela harmonia, coloca-se inicialmente em dissonância, num grau vizinho, e só atinge o grau necessário ao repouso depois de tê-lo tornado ainda mais desejável, depois de hesitar, criando uma ansiedade faceira ou dolorosa<sup>55</sup>.

O entendimento dos eixos de acordes tonais e cromáticos é um encadeamento dialético que fundamenta as funções e produz as relações entre as notas ou as cores. Uma cor que ocupa na composição uma área maior pode ser considerada como uma tônica (a base inicial decisiva de um acorde musical). Uma outra que seja o tom mais vivo seria uma dominante (a 5ª que realiza, em relação à tônica, a distância e o contraste qualitativamente maiores e mais francos). Uma terceira representaria, evidentemente, um papel mediador, não apenas uma transição, termo médio de um outro, mas uma moderação conciliadora e enriquecedora como uma medianta (a 3ª). E uma quarta cor, com a sua dinamogenia, reavivando a harmonia, tirando-lhe toda a insipidez da tríade, poderia funcionar como uma sétima, sugerindo algo do brilho vibrante e dissonante que dá vigor aos acordes de sétima, abrindo-o numa torsão dinâmica. De muitas maneiras, nas duas artes, o jogo da envergadura qualitativa, a combinação entre os elementos, pode ser enriquecido: as relações tônica-dominante e a distância tônica-medianta podem ser mais estreitas, a cromaticidade das cores, a inversão do acorde, a variação das áreas ocupadas, as notas dobradas, o motivo que aviva o colorido em dissonância pode ser

---

<sup>53</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.222-223 e ARNHEIM, 1984, Introdução e p.68

<sup>54</sup> Cf. RIOS, 1981, p.109 e ARNHEIM, 1984, p.177

<sup>55</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p. 291 e SOURIAU, 1983, p.28. Sobre o trágico (oposição) e o gracioso (harmonia), ver SOURIAU, 1983, p.251

mais ou menos intenso; tudo isso, sem deixar, entretanto, de levar ao mesmo tipo de relação estruturadora tônica-mediante-dominante-sétima<sup>56</sup>.

Para os gestaltistas, a primeira sensação já é de forma global e unificada, o indivíduo percebe um conjunto de elementos como uma forma completa, onde os componentes estão integrados entre si. O significado da obra emerge, então, da interação da totalidade das forças ativantes e equilibradoras. Como o sistema nervoso central possui um dinamismo auto-regulador, que procura sua própria estabilidade dando ordem à entropia, aproximando-se de situações estáveis na classificação dos diversos estímulos, a percepção tende a organizar e reunir as formas em unidades coerentes. Assim, a excitação cerebral ocorreria em função da figura total, pela relação recíproca das suas várias partes, buscando ou construindo um todo estrutural.

Alguns autores apontam como grande diferença entre a comunicação visual e a sonora que basta um único olhar para apreender uma obra plástica, o que não aconteça com a música. A leitura de uma pintura ocorre em sua totalidade, capta-se simultaneamente e percebe-se sinteticamente, todo o seu ser pode se revelar à percepção num rápido instante. A música, por ser sucessiva, só se entrega desdobrando-se na extensão temporal. Porém, nos aspectos fundamentais da escritura visual, acontece que toda a feitura manual do quadro surge em seqüências. A tarefa do artista plástico torna-se difícil porque tem que conservar na mente a diferença entre a experiência de desenhar uma linha, de vê-la serpentear através do papel, como uma linha crescente num desenho animado, e o produto final estático do qual muito desta dinâmica desapareceu, e que deve ser visto simultaneamente<sup>57</sup>.

## a. As leis da Gestalt

O princípio de pregnância da Teoria Gestáltica refere-se a uma seqüência agradável e lógica de determinados atributos, orientada e/ou organizada da maneira mais confortável, lógica e econômica para o aparelho perceptivo. As três principais leis formuladas pelos psicólogos da Gestalt, a da proximidade, da semelhança e da continuidade (da clausura ou do fechamento), regem tanto a organização visual quanto a sonora. Assim, a forma e a orientação espacial do objeto não se enfraquece por uma alteração de tamanho se elas estão impregnadas de uma ordem gestáltica; desse mesmo modo, "na música, um aumento ou diminuição moderada do tamanho temporal, através de uma mudança de velocidade, não interfere no reconhecimento de um tema" (ARNHEIM, 1984, p.186).

A lei da proximidade diz que objetos situados suficientemente próximos em termos espaciais tendem a ser percebidos como um conjunto. A lei de semelhança aponta uma espécie de atração entre elementos que apresentam uma certa similaridade entre atributos primários (forma, cor, timbre, etc.) ou de ordem superior (significado, função, expressão, etc.). A lei da continuidade

---

<sup>56</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.28 e 222-224

<sup>57</sup> Cf. SOURIAU, 1983 e ARNHEIM, 1984, p.164

diz que toda unidade linear, movimento ou seqüência tende, psicologicamente, a se prolongar na mesma direção e com o mesmo ritmo; por isso, uma linha reta é mais estável que a curva, e figuras e melodias incompletas são completadas na mente do observador.

A distância entre os elementos musicais é sustentada, muitas vezes, pelos arcos, maiores ou menores, dos desenhos melódicos. O arco na arquitetura é a forma que permite aumentar a distância entre as colunas sob o teto de um templo. No gregoriano, a ampliação do tempo, a continuidade, se dá sob o suave arco frásico das melodias; daí decorre a sua fluência, ao mesmo tempo flutuante e grave, seu caráter que tende ao êxtase<sup>58</sup>. O silêncio é suavemente preenchido pelas vozes, não existem grandes saltos tonais, não existem mudanças tímbricas. Assim, contínua, sempre próxima de um centro harmônico e sempre semelhante a si mesma, gestalticamente, a forma do cantochão se estende ao infinito.

Diante dos diversos fatores de agrupamento, sempre se formam unidades maiores e menores. Por um lado, ajuntam-se nitidamente elementos como variações de um conceito visual ou sonoro; por outro, é constituído um grupo maior, menos diferenciado, menos destacado, o fundo que conota e serve de suporte para o ajuntamento anterior, a figura em primeiro plano. Todo objeto sensível, portanto, não existe senão em relação com um certo fundo. Assim, um som destaca-se de um fundo silencioso ou constituído por outros sons e ruídos, do mesmo modo que um objeto se destaca de um fundo luminoso ou escuro<sup>59</sup>.

O princípio da forma consistente, a ação do mecanismo estruturador da mente, encontra, também, aplicações interessantes no que se conhece por progressão harmônica na música. Na música polifônica, as partes de cada instrumento devem ser ouvidas como melodias separadas; por isso, o *input* sonoro unitário, simultâneo e sobreposto, é dividido em seus componentes a fim de satisfazer as exigências estruturais impostas por cada contexto melódico horizontal. Na música evidentemente harmônica, ao contrário, o complexo sonoro da seqüência de acordes é ouvido como blocos de sons semelhantes, porque o contexto não requer nenhuma divisão horizontal em melodias. Na música, a organização sonora na dimensão temporal determinará se um conjunto emitido num dado instante será subdividido em seus elementos ou não; o problema consiste em manter a horizontalidade das linhas melódicas em oposição à coerência harmônica vertical dos acordes e vice-versa, de acordo com o desejo do compositor. Isso se consegue mantendo-se as linhas melódicas tão simples e consistentes, e a ordem dos intervalos nos acordes em condições tão semelhantes quanto a tarefa musical permitir. O contexto espacial fará o mesmo no domínio visual, determinando o que se agrupa, o que segue um conceito, o que é variação de um tema, etc.<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.97

<sup>59</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.256-257

<sup>60</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.77 e 244-245.

### 3. A experiência individual

Para as primeiras pesquisas gestaltistas, o ato de ver era realmente uma imposição inteiramente subjetiva da configuração e do preconceito sobre o significado. Posteriormente, foi verificada uma interação entre as propriedades do signo e a natureza do sujeito interpretante. Cada confronto entre comunicação e ser humano tem suas próprias características, até mesmo se o mesmo indivíduo se encontrar perante o mesmo evento signico, o resultado desse encontro poderá ser diferente<sup>61</sup>. O fenômeno e sua essência, cujas leis a Gestalt buscava, eram algo que, mesmo tendo substancialidade e fisicalidade, possuíam uma vigência relativa sensorial e perceptiva, o que o incluía no reino social e histórico das coisas humanas, ou seja, culturais. "A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual" (ARNHEIM, 1984, p.130). O conteúdo não se encontra definitivamente escrito na forma, mas se inscreve na relação do indivíduo com o signo.

O *recall* da difusão midiática em larga escala, a divulgação do produto cultural da moda, a massificação dos códigos passa a interferir nas leituras, nas estruturas formais e a direcionar as significações. A exposição de uma linguagem na mídia é determinante para fazer prevalecer um certo pensamento estruturador. O poder do rádio privilegia a música e não as artes plásticas, temos, semanalmente, acesso gratuito a diferentes clássicos em casa, mas precisamos comprar um livro ou procurar uma exposição para apreciar o trabalho de um pintor. A força da música e dos meios de comunicação torna-se visível quando uma moda, um jeito de vestir, de pentear os cabelos - um comportamento, de tempos em tempos, é decalcado de um grupo ou de um estilo musical bem localizado no tempo e no espaço, mas passa a constituir o repertório semiótico de multidões pelo mundo a fora.

Existem, portanto, algumas associações que dependem completamente de experiências individuais. Mas, ainda assim, existem fenômenos de validade geral, certos valores permanentes pelos quais pessoas com experiências diferentes podem comunicar-se entre si, e um indivíduo de determinado círculo cultural pode, pelo menos até certo ponto, compreender as manifestações de outro. Encontramos na psicologia da Gestalt uma conexão de áreas vizinhas, a comunicação visual e sonora encontram ligações na nossa percepção. O nosso conhecimento ordena o universo, estabelece identificação e função, admitindo algumas variações da mesma arquitetura. Graças a uma organização do mundo, justificada pela história cultural, pela fisiologia e pela psicologia humanas, somos adaptados a qualificar estruturalmente as entidades que percebemos<sup>62</sup>. O apreciador comum tende a interpretar os elementos de uma composição como organizações icônicas de informações do seu repertório, vê ou ouve, como coisas, os dados fenomenais puros apresentados nas obras abstratas, não "representativas".

<sup>61</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, Introdução

<sup>62</sup> Cf. RIOS, 1981, p.8

#### 4. Formação de Imagens

O código visual e o sonoro estão aptos, através da percepção, a criar imagens na mente dos indivíduos. Não se trata aqui apenas da imagem visual, mas da mimese de um objeto que um signo propõe através de si mesmo, que pode ocorrer na poesia, na música, etc., gerando imagens poéticas, acústicas, etc.. A imagem tem um caráter inegável de semelhança, a sua relação com o objeto privilegia a identificação da qualidade material do ícone (seu fundamento) com a do objeto. A construção imagética é uma tentativa de alcançar uma realidade através da "estratégia de chamar 'o como se' (o signo) de 'é' (objeto)" (PINTO, 1995, p.26), desprezando, em certo sentido, o veículo, a fim de se concentrar na busca daquilo que se supõe que o signo representa<sup>63</sup>.

Uma imagem não é por si mesma um símbolo, ela possui o caráter de exortação, de chamamento de uma presença mental. Assim, as circunstâncias em que se desenvolve a comunicação, para que uma imagem apareça ou não, com mais ou menos força, dependem da presença dos signos num determinado lugar e num determinado momento e da pré-disposição do indivíduo.

Os símbolos sociais, em sua maioria, são signos que se têm desenvolvido a partir de imagens. A representação iconográfica se simplifica formalmente, até converter-se em um símbolo que guarda apenas alguma relação com sua origem. Determinados trechos musicais, algumas composições inteiras, vários quadros não possuem mais aqueles substantivos e adjetivos originais que, racionalmente, sua representação iconográfica indica. O uso reiterado em certas situações criou uma inspiração ou um conceito em torno da obra que pouco ou nada têm da origem. Assim, a "Mona Lisa" não representa uma determinada mulher, mas é a imagem da arte; os acordes iniciais de "Assim Falou Zaratustra" não representam a abertura de uma peça maior, nem Zaratustra, nem o próprio Strauss: continuamente, esse trecho tem sido usado como referência para imagens ligadas ao espaço.

---

<sup>63</sup> Cf. PINTO, 1995, p.26-27

## D. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS E INTERPRETANTES IGUAIS

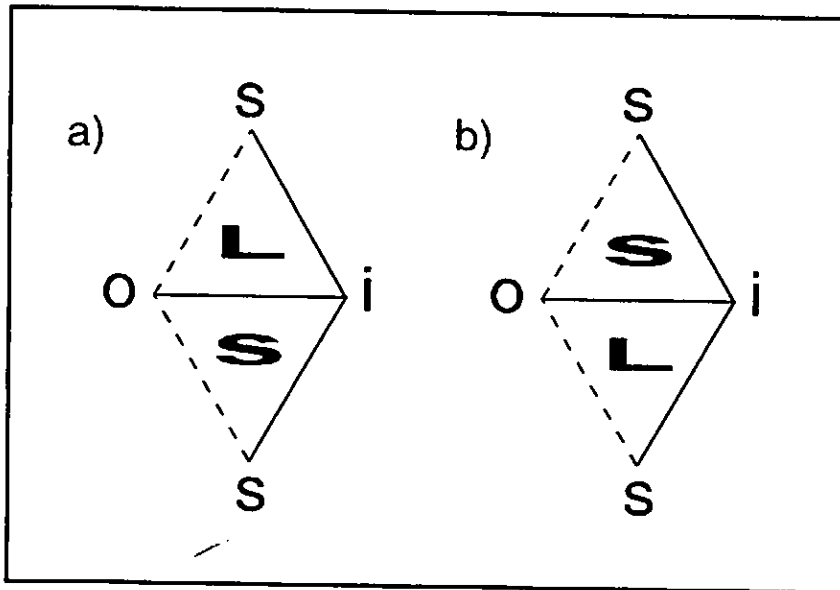


FIGURA 15 - Nesta categoria, onde a escritura audiovisual realmente existe, as duas mídias estão materialmente presentes, há o trabalho conjunto dos signos num mesmo eixo se referindo ao mesmo objeto e produzindo o mesmo interpretante. Pode ocorrer uma conotação de um signo regendo o sentido do outro, o dominante, o signo fundante do interpretante - que colocamos em posição superior - pode ser (a), L, o signo visual ou (b) S, o signo sonoro.

FONTE - Desenho do autor

O dia-a-dos indivíduos se passa dentro da realidade multissígnica. Normalmente, há uma exposição simultânea a vários estímulos e ocorre a percepção do real através de signos visuais e sonoros relacionados. Porém a relação audiovisual existencial é mais reconhecida, tipicamente, nos meios de comunicação de massa, como cinema e TV, e em produções que envolvem aparatos tecnológicos como projetores de *slides* e computadores multimídia. Nessas próteses de intercâmbio informacional, e mesmo na maioria das trocas "naturais", a comunicação visual coexiste realmente com a comunicação sonora. Não constitui uma comparação filosófica, estética, física ou biológica, nem surgiu de um interpretante numa cadeia semiótica. Existe uma mensagem para o olhar e, também, existe outra para os ouvidos. A análise do fenômeno audiovisual existencial verifica como se dá a mistura de materiais e como se forma o sentido decorrente dessa reunião, para que haja um conhecimento que oriente a composição coerente e unificada. Com o domínio dos equivalentes de imagens visuais e auditivas, ajustando-os, tratando da coexistência dos diferentes elementos em harmonia democrática, e não numa hierarquia feudal, poderemos, enfim, calcular a "facada do taco de bilhar sensorial, visando o

alvo cerebral do espectador" (EINSENSTEIN, 1990a, p.30), conseguindo uma fusão de imagens<sup>64</sup>.

As relações que denominamos existenciais com objetos e interpretantes iguais são aquelas que tendem a ser coerentes, mesmo que essa coerência permaneça apenas potencialmente inscrita ou nem saia da concepção, podendo ainda ser intencional ou espontânea. Partindo de um mesmo objeto, uma idéia, um conceito, um fenômeno ou um ser, os diferentes signos, em sua criação ou em sua apreensão, levam, a uma mente, o mesmo signo interpretante, ou interpretantes que são idênticos de alguma maneira (FIG.15). A única exceção a essa condição de existência efetiva no mundo real se dá quando a coexistência ainda se passa nas idéias do compositor audiovisual, quando o indivíduo, é naquele momento, emissor e receptor, criando e avaliando as próprias composições. Assim, o cineasta planeja que sua idéia, veiculada pelas linguagens no filme, alcance um efeito na mente do público; e um canal de TV, através das imagens acústicas e visuais que envia, cria um conceito junto ao público telespectador.

Em busca de uma unidade de sentido, os elementos devem se reduzir, segundo Einsenstein, a feixes de atrações que possam ser moldados rítmica e tematicamente nas ricas texturas de experiências totais, como notas musicais numa estrutura de contraponto. Para se construir uma experiência sensorial unificada, a construção de cada atração, cada núcleo de sentido dentro de cada feixe ou linha, deve-se avaliar as filigranas de efeitos individuais e a infinidade de possíveis combinações com seus interpretantes totais. O artifício de combinar vários tipos de elementos - no cinema, por exemplo, som, enquadramento, cores, atuação do personagem e o diálogo - representa uma grande riqueza semiótica, mas exige uma enorme habilidade se o que está em pauta é uma articulação coerente<sup>65</sup>.

Para fazer um audiovisual, temos que encontrar um denominador comum que direcione as percepções, servindo de eixo estrutural para o contraponto entre as linguagens. Precisamos, em primeiro lugar, de assumir a mesma intenção emissora, seja expressiva (um simples falar de si) ou comunicacional (um falar para o outro). Nessa origem do fluxo informacional, a unidade pode exigir efeitos coincidentes que seriam gerados pelas semelhanças levantadas acima, pela similaridade de característica primeiras, segundas ou terceiras<sup>66</sup>. Ou pode exigir uma contradição, ou uma incoerência pode ocorrer inadvertidamente, onde apareceriam eventos signícos sem conexão ou opostos, como discutiremos adiante.

Num conjunto de signos audiovisuais, muitas vezes um elemento ou a linha de elementos têm seu sentido original neutralizado pela montagem, aquele significado que possuía enquanto entidade isolada deixa de ser evidente. Passando a não representar a si mesmo, o que representaria sozinho, o elemento ou um grupo deles transfere-se para um conjunto para causar um efeito.

---

<sup>64</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.55 e 217

<sup>65</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.57-58

<sup>66</sup> Sobre primeiridade, secundidade e terceiridade, ver, no capítulo XI, **A HÁ UMA LÓGICA NO NOSSO PENSAMENTO.** \*\*

Como aquela pincelada que muda o quadro, que deixa de ser tinta e movimento e passa a ser interferência tensionadora necessária. Para produzir-se um único efeito, podem ser necessárias várias unidades provenientes de linguagens diferentes, reforçando-se uma às outras, aumentando o efeito, ou entrando em conflito entre si e criando um novo efeito<sup>67</sup>.

A coincidência entre os interpretantes pode ser espontânea ou ser devida à ação conotativa, evidente ou não, de um canal sobre outro. Toda produção audiovisual persegue várias linhas, a mais aparente das quais, normalmente, é a linha de um enredo, descrição ou exposição, é o eixo da razão da composição<sup>68</sup>. Porém, num dado momento, o sentido poderia ser dirigido pela informação visual (FIG.15b), ou poderia ser a mensagem sonora a instituir o parâmetro básico de leitura do conjunto (FIG.15a).

### 1. Cinema, modelo para as mídias audiovisuais

A primeira mídia audiovisual foi o próprio diálogo entre dois indivíduos, entre grunhidos e gestos. O teatro seria uma decorrência da descrição dramatizada de um evento, e os rituais, uma sacralização de algumas dessas representações. Mas nada se compara ao poder de manipulação simultânea de elementos audiovisuais do cinema sonoro e das mídias que vieram depois, seguindo o mesmo desejo de conectar diferentes signos a partir de uma idéia produzindo um efeito.

O mero acréscimo de movimento à imagem em preto e branco foi o suficiente para fazer os primeiros espectadores dos primeiros filmes gritarem de medo quando o trem avançava, impetuoso, em sua direção. De modo bastante curioso, foi insignificante o efeito do filme colorido e estereoscópico em comparação com o amplo significado que adquiriu para as platéias a ressonância espacial do som, aumentando de modo considerável a profundidade visual, o volume, o poder e o impacto da imagem<sup>69</sup>.

Apenas no cinema, pela primeira vez, são fundidos em uma unidade real os signos visuais, sonoros e verbais isolados em outras artes, inseparáveis no alvorecer da cultura e na realidade. Segundo Metz, o cinema é a soma de todos os códigos, junto com seus subcódigos que possam produzir significado na sala de projeção. No filme sonoro, o som, a cena projetada e a palavra tornam-se, todos, esclarecedores de sentido numa unidade de imagens musicais e visuais fundidas, compõem a obra através de uma imagem audiovisual unificada no interpretante<sup>70</sup>. "O

<sup>67</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.58

<sup>68</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.67. Sobre a construção do sentido dentro de diversos eixos signos coexistentes, ver, neste capítulo, **F.RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS DIFERENTES E INTERPRETANTES IGUAIS.**

<sup>69</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.127 e EINSENSTEIN, 1990a, p.217

<sup>70</sup> Cf. EINSENSTEIN, 1990a, p.102 e ANDREW, 1989, p.229

cinema é síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente" (EINSENSTEIN, 1990a, p.161).

Dentro da unidade cinematográfica, existe um enriquecimento recíproco entre os canais, que se repete, com algumas variantes, na televisão. "O cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadoras, misturadoras, de representações e composições, até então possível apenas na música. A música sempre possuiu esta capacidade mas, com o advento do cinema, o fluxo melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta. Assim, o cinema tornou-se também uma expansão da poesia e da prosa, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções visuais e auditivas" (EINSENSTEIN, 1990a, p.161).

Nas meios audiovisuais existem recursos para o domínio dos problemas de expressão. Esses recursos provieram do cinema, a primeira mídia a explorá-los, e com sucesso. Nesses canais, em benefício de uma idéia, qualquer imagem pode ser relacionada com qualquer som. "O teclado do misturador de som, que há muito deixou de ser um mero compositor, estende-se por milhas à direita e à esquerda, abarcando não apenas todos os sons da natureza, mas também qualquer som que o autor possa inventar" (EINSENSTEIN, 1990a, p.162)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> É importante ressaltar que, apesar de essa edição em português ser de 1990, o original de Sergei Eisenstein é de 1939!

## E. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS IGUAIS E INTERPRETANTES DIFERENTES

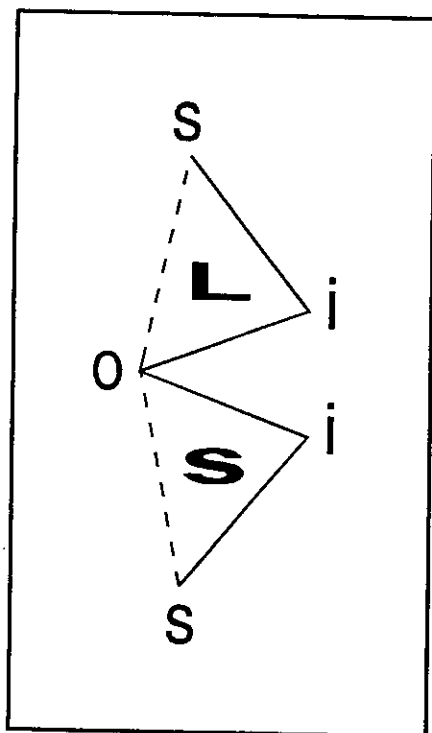


FIGURA 16 - Nessa categoria, onde a escritura audiovisual realmente existe, as duas mídias estão materialmente presentes, as mensagens de cada canal se referem a um mesmo objeto, intenção ou fenômeno, mas originam interpretantes distintos.

FONTE - Desenho do autor

Nesta classe colocamos os fenômenos sógnicos audiovisuais que, da maneira como são apresentados, não encontram um interpretante capaz de conciliá-los. Não abandonamos as possíveis sínteses, as hábeis e criativas visões estéticas ou filosóficas capazes de reunir numa idéia conceitos desbaratados. Porém, em algumas circunstâncias, podemos notar que as diferenças são por demais evidentes (FIG.16). Exemplificamos essa idéia com a observação de que, num determinado momento histórico, existem diferenças sógnicas entre a música e as artes plásticas daquele tempo. Apesar de estarem coexistindo no mesmo contexto, isto é, embora se refiram ao mesmo período ou local, podem ter interpretantes distintos. A alta sofisticação dos cortes na TV brasileira, rápidos e com muitos planos, é uma modernidade explícita em oposição aos tradicionais acompanhamentos musicais das novelas, com seus ritmos fáceis e melodias populares.

Outra distensão sógnica, partindo de uma mesma referência, ocorre com Nelson Ned, é um artista que gravou 34 álbuns, tendo vendido 40 milhões de discos na Europa, África, Ásia e

EUA. Foi o primeiro latino a vender um milhão de discos no mercado americano e chega a fazer 300 *shows* por ano<sup>72</sup>. Muitos dos seus fãs desconhecem o fato de ele ser anão<sup>73</sup>. Dentro da estética corporal vigente, existe uma dissonância entre o romantismo que sua voz e sua música representam e a imagem mental a que sua baixa estatura remete.

Em seu filme *Outubro* (1927), Sergei Eissenstein fez tombar e cair aos pedaços, simbolicamente, a estátua de Alexandre III. Edmund Meisel (compositor austríaco) compôs uma música para esta cena e escreveu-a invertida para o trecho em que a queda da estátua foi filmada igualmente ao contrário, recompondo-se. Eissenstein considerou que, visualmente, a cena constituiu um grande sucesso, mas duvidou que o truque musical tivesse alcançado sua finalidade. Por sua vez, Meisel, em Londres, em 1929, fez com que projetassem *O Encouraçado Potemkim* um pouco mais lentamente do que o normal só por causa da música, destruindo, assim, toda a dinâmica dos relacionamentos rítmicos do filme<sup>74</sup>. O signo sonoro criado para dar suporte à cena, e a modificação na velocidade da projeção para valorizar a música interferiram nos signos visuais cinematográficos que Eissenstein idealizou a partir de sua intenção expressiva.

O fato é que o ritmo musical não é necessariamente um ritmo cinematográfico. Uma cena executada com base numa música, desajustada do conteúdo específico dos fragmentos visuais, nem valoriza o ritmo musical, nem organiza um efeito cinematográfico eficiente. "A muleta artificial de um acompanhamento musical pode dar algum apoio para uma seqüência capenga" (EINSENSTEIN, 1990a, p.79), mas a fraqueza básica da estrutura visual continua presente. O valor musical pode ainda resistir, mas, visualmente, a pobreza permanece.

## 1. Cinema: a linguagem visual que rejeitou o som<sup>75</sup>

As primeiras teorias sobre o cinema pareciam mais anúncios de nascimento do que pesquisas científicas. Para colocá-lo no caminho próprio, os ensaístas procuravam um lugar para o cinema na cultura humana, diferenciando-o do teatro e da fotografia.

Para Arnheim, o ponto alto da história do cinema foi a década de 20. Depois de "20 anos de experiência, os cineastas haviam localizado as peculiaridades do veículo e estabelecido uma forma narrativa capaz de unificar os mais variados efeitos. [...] Os artifícios técnicos contra a falta do som mantiveram a energia cinematográfica fluindo produtivamente para filmes bem organizados, bem equilibrados, filmes nos quais todos os aspectos trabalhavam harmoniosamente" (ANDREW, 1989, p.44-45).

---

<sup>72</sup> Cf. Folha de S. Paulo, 8 de abril de 1992, 5 p.3

<sup>73</sup> Informação verbal

<sup>74</sup> Cf. EINSENSTEIN, 1987, p.142-143

<sup>75</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.23 e 44-45; EINSENSTEIN, 1990a, p.105, 107, 217 e 218 e RAMOS, 1981, p.52

A chegada do som, anunciando o fim do cinema mudo, gerou grande número de ensaios importantes. Muitos estetas apareceram por toda parte para debater a nova direção que o cinema deveria tomar depois que o novo descobrimento técnico perturbara o seu equilíbrio, ameaçando destruir todas as conquistas formais. A sonorização parecia impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, insistindo na realidade do conteúdo filmico. Em vez de um grupo altamente flexível de sistemas de sinais físicos, os diretores proporcionaram à plateia uma aparência de realismo total. Tentaram levar o cinema à condição de arte aproximando-o da realidade, esquecendo que a arte só existe quando a atenção reflui para o veículo<sup>76</sup>.

Para Arnheim e Einsenstein, uma forma moderna altamente versátil foi trocada por outra que só era capaz de enfatizar um elemento, a fala. O som estaria forçando todos os elementos a servirem ao enredo e ao diálogo, fazendo uma referência imediata ao real, transformando o cinema numa espécie impura de substituto do teatro, que, para Einsenstein, seria chamado distintamente de "filme falado". Para ele, as partes faladas do cinema já falavam por si antes mesmo de serem tratadas cinematograficamente, já conteriam em si as limitações e as determinações verbais.

No entender desses estudiosos, o som aderido direta e inelutavelmente a uma imagem, de onde emanasse, ou um conjunto da montagem visual que carregasse consigo, por arrastamento, um som determinado, de modo naturalista e/ou pleonástico, teriam aumentadas a sua inércia como uma peça de montagem, sua independência e sua univocidade de significado. Assim, para eles, a trilha sonora de referências realistas, com menos intensidade e apagada pelo diálogo (este sim, colocado num relicário) não apenas empurrou as outras partes para segundo plano, mas também custaram a organicidade do conjunto cinematográfico.

Einsenstein via que, na prática da nova arte, eram conhecidos "poucos casos de uma fusão total de imagens visuais e auditivas" (EINSENSTEIN, 1990a, p.161). Na maioria das vezes, a visão do leitor se tornava pior quando ele entrava em um cinema. E para era o ouvido ainda pior quando, unido aos olhos, presenciava uma catástrofe audiovisual, fingindo ser uma articulação audiovisual. Para ele, o fato dos filmes ficarem conhecidos exclusivamente como "filmes sonoros" devia significar que o que se vê enquanto se está ouvindo não merece atenção.

A esperança de Einsenstein era que a ocorrência do som num nível naturalista fosse apenas uma primeira exploração comercial da mercadoria mais vendável. Em seguida é que poderia vir um segundo tempo mais perigoso com a cristalização dessa pureza realista num uso automatizado. Para conservar a linguagem cinematográfica, pensava que o primeiro trabalho experimental com som já deveria ter como direção a linha distinta de uma não-sincronização com as imagens visuais. Tornado palpável desde o início, seria como um investimento no futuro do desenvolvimento do cinema, atuando didaticamente na mente dos cineastas e do público,

---

<sup>76</sup> Sobre a valorização do que é dito em relação ao como é dito, ver, também, neste capítulo, **B.5.Figurativo x Abstrato**.

criando o hábito de consumo de uma linguagem cinematográfica mais rica em possibilidades. Para ele, o verdadeiro "filme sonoro" seria uma composição audiovisual em que o verbal não corrompesse o cinematográfico e o audível não corrompesse o visível. As razões da sonorização das imagens seriam devidas sobretudo a estruturas de montagem e não apenas ao real. "Apenas quando o filme sonoro transformar o barulho em um de seus elementos, separar vozes isoladas, íntimas, e fazê-las falar conosco separadamente em primeiro plano vocal, acústico; quando esses detalhes sonoros isolados forem colocados de novo em ordem objetiva pela montagem sonora, então o filme sonoro se tornará uma nova arte" (BALÁZS, 1952, p.198-199).

Em seus filmes, Eisenstein conseguiu realizar o seu contraponto audiovisual através da utilização do seu método de montagem nas bandas de ruídos e de música<sup>77</sup>. No que concerne à banda de diálogos, não lhe restou mais que seguir o processo de sincronizar "realisticamente" com as cenas. Apesar de o cineasta ter-se juntado a todas as vozes que se levantaram afirmando que o som no cinema era incoerente com a construção visual cinematográfica que havia sido conquistada, ele mesmo nos mostrou a possibilidade de construir obras-primas audiovisuais, como veremos a seguir.

Outro paradoxo da relação audiovisual no cinema é que, apesar de perturbar as conquistas formais, a chegada do som marcou definitivamente o "declínio da grande era da teoria formativa" (ANDREW, 1989, p.23). Terminaram as discussões que fundamentaram, defenderam e divulgaram a forma e o conteúdo cinematográficos. Por volta de 1935, dez anos depois do surgimento do cinema sonoro, a criação cinematográfica já era considerada arte em quase todos os círculos cultos.

---

<sup>77</sup> Sobre isso, ver EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b. 145p.

## F. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS DIFERENTES E INTERPRETANTES IGUAIS

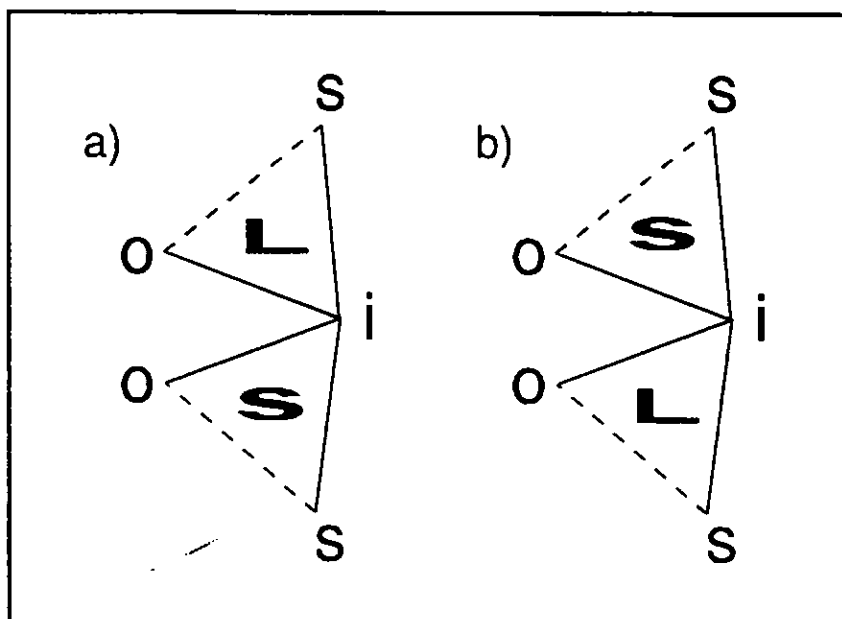


FIGURA 17 - Nesta categoria, onde a escritura audiovisual realmente existe, as duas mídias estão materialmente presentes, temos cada um dos signos se referindo a um objeto, mas gerando um interpretante comum, com uma coincidência total ou parcial. Pode ocorrer uma conotação de um signo regendo o sentido do outro, o dominante; o signo fundante do interpretante - que colocamos em posição superior - pode ser (a) L, o signo visual, ou (b) S, o signo sonoro.

FONTE - Desenho do autor

A matéria-prima do cinema moderno, os canais de informação que o diretor manipula e a que prestamos atenção quando vemos um filme são as múltiplas imagens fotográficas em movimento e os traços gráficos que incluem todo o material escrito. A articulação do ritmo na linguagem cinematográfica pode surgir no texto puro (na palavra em si), na atuação (expressão corporal do ator), na articulação do espaço na tela (na diagramação, nos planos, nos volumes, na luz, no tempo, nos pontos de vista, nos assuntos, na distorção, etc). Mas, também pode surgir na conjugação entre o todo complexo ótico e uma esfera bastante diferente: a experiência e a informação acústica, a trilha sonora que integra o discurso gravado, a expressão vocal, a música gravada, o barulho e os efeitos sonoros. O cinema pode ser realizado como um contraponto orquestrado de imagens visuais e imagens auditivas, um jogo de tensão e resolução, entre semelhanças e diferenças entre elementos audiovisuais<sup>78</sup>.

Apesar de inicialmente ter colocado em questão as possibilidades de um cinema sonoro, o próprio Eisenstein reconheceu que "o som, tratado como novo elemento da montagem [...],

<sup>78</sup> Cf. EISENSTEIN, 1990a, p.57-59 e ANDREW, 1989, p.62 e 216

inevitavelmente introduzirá novos meios de maior poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas" (EINSENSTEIN, 1990a, p.218), impossíveis de superar exclusivamente através de imagens visuais. O som libertou o filme de certos problemas visuais de estruturas cinematográficas, evitando o corte causado por legendas e planos nitidamente explicatórios, permitindo temas e histórias mais complexos.

O desenvolvimento do cinema baseou-se no fortalecimento e na ampliação dos métodos de conjugar o som com os outros elementos, de modo que, coerentes com os planos do diretor, afetassem o espectador. A maioria dos teóricos afirma, sugere ou acredita claramente que o cinema é basicamente uma arte de imagens apoiada pela trilha sonora. Grande parte dos filmes foi feita como se as imagens fossem predominantes. A unidade final do filme era conseguida usando-se a música como entidade abstrata, reforçando de algum modo o poder da imagem. No entanto, em vários momentos, foram concebidos filmes cujo equilíbrio de materiais favorecia o diálogo ou até a música, e outros onde o som era o elemento fundamental de uma dada seqüência ou, até mesmo, de toda a obra<sup>79</sup>.

Tratando-se a comunicação sonora ou a comunicação visual como a linguagem de maior destaque, as possibilidades de conexão audiovisual positiva, ou seja, aquelas que apontam para um sentido comum, podem ser classificadas de várias maneiras: iconicamente, quando a razão do som torna-se visível ou quando a imagem visual é acompanhada de seu som característico; indicialmente, quando algum aspecto do fenômeno sonoro remete à fonte (e sua forma) produtora, que não se faz visível, mas auxilia na construção do sentido da cena apresentada; simbolicamente, quando não importa a origem do som para a produção do efeito em conjunto com a cena ou, quando a cena apenas ilustra ou frisa, de alguma maneira não icônica, a idéia, a linha de raciocínio conduzida pelo som. Numa cena de guerra, teríamos, respectivamente, o som do diálogo dos personagens em close, acompanhado de gritos e explosões que não aparecem em cena, marcados por um *rock* tipicamente heróico.

Cabe ressaltar que o índice de realidade na imagem visual depende da sincronicidade com o som. Mesmo que os sons das palavras que um personagem pronuncia na tela não emanem exatamente de seus lábios, mas dos alto-falantes ao lado da tela, "esses sons são sincronizados com os movimentos de seus lábios de modo que nossos sentidos de visão e audição confirmam a existência da pessoa à nossa frente como o fazem na vida real" (ANDREW, 1989, p.231). Se o som assincrônico é usado, esse índice se perde. Certamente, há um mínimo de dados icônicos e indiciais necessários para que uma imagem seja capaz de nos dar impressão de que o evento ocorre realmente no contexto realista correto.

Além destas relações semióticas entre as linguagens, podemos utilizar algumas definições de Eisenstein para estudarmos a montagem do sentido, partindo e dentro do conjunto de linguagens na composição audiovisual. A Montagem Tonal seria a estruturação do fluxo de signos sobre um código principal, onde os detalhes ou cada parcela dos significados se somam justapostos sobre um fundo ou uma base estabelecidos por esse eixo. Funciona para

---

<sup>79</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.217; RAMOS, 1981, p.53 e EINSENSTEIN, 1990a; p.217

representações mais simples e objetivas. A Montagem Atonal seria a reunião de contradições em que, ao contrário da categoria estudada anteriormente, combinam-se formando uma unidade final: os signos, e os interpretantes que originam, estão ali simultaneamente como várias figuras de igual valor sem um fundo fixo. Esse tipo de montagem permite uma representação e um efeito complexos, o domínio desse tipo de escritura exige mais habilidade e sua leitura abre-se em muitas possibilidades.

## 1. Montagem tonal

Os fundamentos desse conceito usado por Eisenstein estão num ensaio de Roman Jakobson, intitulado *The Dominant*, escrito em 1927. Há um grupo de códigos que interagem, mas um deles se torna dominante, já na própria escritura ou por um impulso do leitor, graças a sínteses filosóficas e estéticas de caráter histórico, produzindo uma força semiótica centrípeta, que atrai e controla as inflexões dos outros códigos. Do mesmo modo que na onda sonora há o tom fundamental e em torno dele uma série infinita de vibrações relacionadas, os harmônicos, na construção audiovisual desse tipo, a cada momento existe uma série de tons e sobretons ao lado de um dominante. De acordo com as indicações desse estímulo central, os impactos das vibrações secundárias umas contra as outras e com essa tonalidade básica "emblocam essa tonalidade básica em um conjunto total de vibrações secundárias" (EISENSTEIN, 1990a, p.71). A linha, o código, o signo, a linguagem dominante é o que salta em primeiro plano na mente, é o que mais chama a atenção do espectador de acordo com o que é percebido como a principal tendência dentro da obra naquele instante. É a essência da dominante que une a montagem em conformidade, numa unidade férrea<sup>80</sup>.

Dependendo da situação, três eventos semióticos podem acontecer, juntos ou separados: uma atração dos sentidos coerentes, uma deformação dos sentidos distintos para que se aproximem do eixo, e uma sobreposição ou uma hierarquização de sentidos, soterrando aqueles que não podem ser conciliados. Por exemplo, num diálogo, quando uma fala é acompanhada de mímica, esta pode direcionar, reforçar, acrescentar alguma informação e, até mesmo, prevalecer, invertendo o sentido da mensagem falada. Outra situação ocorre com muitos músicos e grupos de grande sucesso que conseguem enriquecer o seu visual, chamar atenção e, a reboque, levar seu trabalho musical a incríveis patamares de vendagem. Com o auxílio da exploração do vestuário, maquiagem, cabelos ou comportamento, os artistas se posicionam de alguma forma e constroem uma imagem que agrada a um determinado público, normalmente, jovem. Ou seja, valem pelo que deles se vê, e não pelo que deles se ouve<sup>81</sup>.

Outra possibilidade de Montagem Tonal, de Monismo de Conjunto, como também a chamou Eisenstein, refere-se a um paralelismo de interpretantes, em algum aspecto ou em vários.

---

<sup>80</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.67 e EISENSTEIN, 1990a, p.72-73 e nota 3, p.76

<sup>81</sup> Ver, para isso, o comentário de Artur Gasparian sobre Bogdan Titomir, estrela do hip-hop e do rap russo (SPITZCOVSKY, 1992) e o artigo sobre o Army of Lovers (PALOMINO & FIORAVANTE, 1992)

Acontece quando todas as linhas sígnicas praticamente reiteram o mesmo sentido, produzindo "o conjunto de uma re-experiência" (EINSENSTEIN, 1990a, p.28), isto é, o indivíduo experimenta a mesma idéia várias vezes através de cada mídia. O objeto da cena e do som, e a lei estrutural única da representação coincidem no "tipo mais simples de estrutura: 'pesaroso pesar', 'alegre alegria'" (EINSENSTEIN, 1990a, p.138). O sonoro e o visual partem do mesmo objetivo e seguem tendendo à coincidência no mesmo sentido. Nessa situação, indistintamente, e dependendo do receptor, qualquer canal pode ser o dominante do outro. A emoção e o suspense num filme de Hitchcock, em várias seqüências, estão, indistintamente, na música e no efeito do visual.

A força conotativa de certas montagens é tão grande que permite aos dubladores de artistas e personagens famosos utilizar suas vozes em mensagens telefônicas. Assim, na gravação de uma secretária eletrônica ou em mensagens de parabéns para crianças, conseguem, as vozes, impregnadas da conexão com a imagem famosa (He-Man, Cavaleiros do Zodíaco, Pica-pau), uma imediata remessa ao personagem<sup>82</sup>. A relação conotativa do balé, das festas populares, dos rituais e dos bailes cerca a música de tal forma que muitas pessoas valorizam a música se ela for mais ou menos dançável. Até mesmo o poeta Ezra Pound questionou: "A partir de onde a música apodrece porque se afastou muito da dança?"<sup>83</sup>

Nas duas possibilidades, quando linhas secundárias fortalecem um eixo principal ou quando eixos paralelos se confirmam mutuamente, há o processo de redundância informacional. Pode servir para tornar uma idéia mais clara, mais precisa, mais uniforme, mais incisiva ou, em termos extremos, deixá-la óbvia demais, esgotando-se rapidamente na sua superfície, sem maiores interesses informacionais.

## 2. Montagem atonal

Eisenstein reparou que no teatro Kabuki é mais importante a montagem de elementos do que a seqüência de fragmentos de uma história. A tal ponto os japoneses apresentavam um domínio dos elementos visuais e sonoros, que cada signo não era uma unidade incomensurável entre as várias categorias de sensações, mas uma unidade controlada para construção do teatro. "Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma de fragmentos individuais em direção a um grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção a qual desses vários caminhos estão seguindo" (EINSENSTEIN, 1990a, p.71). Para o cineasta, no Kabuki, vale mais a sensação monística da provocação teatral. O objetivo, que também cultivou nos seus filmes, seria sacudir o espectador através de uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo, não só do enredo<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Cf. TEREZA, 1995

<sup>83</sup> Cf. DOLABELA, 1994, p.3

<sup>84</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.56-57

Na Montagem Atonal, não há a hierarquia dominante. No Conjunto Monístico, outro nome dado por Einsenstein em contraposição ao Monismo de Conjunto, "os elementos não acompanham um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância. [...] Não se dirá que, ao andarmos ou correremos, a perna direita acompanha a perna esquerda ou que ambas acompanham o diafragma" (EINSENSTEIN, 1990a, p.28-29). Em lugar de estar numa linha sgnica dominante acompanhada de outras, o objetivo afetivo básico transfere-se de um material para outro, de uma categoria de provocação para outra. Desse modo, qualquer nota que não possa ser emitida com a voz será mostrada com as mãos<sup>85</sup>.

Na Montagem Atonal, "as indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra interrelação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo" (EINSENSTEIN, 1990a, p.71). Diferente da montagem tonal paralela, o sentido, aqui, não existe previamente na linha sonora e na visual, mas graças à união dos dois signos. Separadamente, eles não possuem, em todos os níveis de intensidade, o interpretante que constroem justapostos. Também diferente da relação existencial com objetos iguais e interpretantes diferentes, aqui o conflito entre intepretantes encontra resolução. É a soma final do efeito dos elementos "no córtex do cérebro como um todo, não importa os modos pelos quais os estímulos acumulados foram unidos" (EINSENSTEIN, 1990a, p.73).

Assim, os significados das linhas podem ser colocados lado a lado em infinitas combinações mais ou menos conflituosas, revelando inteiramente novas possibilidades de soluções de montagem, infinitas nuances de sentidos totais. Esse panteísmo sgnico baseia-se numa não-diferenciação da percepção, sem eixo dominante, sem hierarquia - uma ausência da sensação de perspectiva cartesiana<sup>86</sup>. Aqui o processo é de enriquecimento informacional. Pode servir para tornar uma idéia mais interessante, mais sedutora, mais original, ou, em termos extremos, deixá-la caótica, ou difícil demais para um mínimo de ordenação coerente, também sem maiores interesses informacionais, já que se torna inapreensível.

---

<sup>85</sup> Cf. EINSENSTEIN, 1990a, p.29 e 30

<sup>86</sup> Cf. EINSENSTEIN, 1990a, p.32

iconicidade sintática, semântica ou pragmática facilmente compreensível. A notação tradicional atende essa busca até certo ponto. O musicólogo ERNEST TOCH, citado por RIOS (1981), faz interessantes observações sobre a linha melódica musical e suas representações gráficas lineares de características equivalentes. As mudanças de direção de uma linha, para cima e para baixo na página, corresponderia às variações da melodia para tons mais agudos e mais graves<sup>106</sup>. Tal referência existe no pentagrama, se imaginarmos cada nota como um ponto de um gráfico (FIG.21).



FIGURA 21 - Linhas melódicas representadas como traçados gráficos de altura x tempo.  
FONTE - Desenho do autor

<sup>106</sup> Cf. RIOS, 1981, p.110

## G. CADEIA DE SIGNOS SEM AVALIAÇÃO DOS OBJETOS

HESSELGREN, citado por RIOS (1981), salienta as tendências à transformação que existem nos sentidos, em razão de que uma percepção de uma sensação visual ou sonora pode gerar uma impressão cinestésica<sup>87</sup>. Dessa maneira, uma cor pode representar peso, temperatura, tamanho e profundidade; linhas horizontais, verticais e inclinadas podem ser associadas respectivamente com as posições do corpo humano deitado, de pé e andando; as dimensões de um objeto podem nos trazer uma referência sobre o seu peso; um timbre, uma nota musical ou uma combinação de ambos podem dar uma representação de peso ou força. O contrário, uma percepção tátil originando uma imagem visual, também ocorre. Existe mesmo um conjunto de percepções diferentes que gera representações espaciais e outro que produz conexões associativas com os sons<sup>88</sup>.

Alguns autores estudam tais cadeias sógnicas em que uma relação subjetiva se estabelece entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente. São as chamadas relações sinestésicas, que vão ao encontro de idéia poundiana de fanopéia, a projeção mental de imagem visual sobre a retina mental<sup>89</sup>, mesmo que o estímulo seja de origem sonora, como se o olho visse a harpa de uma música. Obviamente, tais estudos envolvem, também, os eventos nos quais formas visuais produzem na mente de um interpretante uma representação auditiva, e tentam tornar viável que a arte de ouvir entoe a arte de ver.

Essas teorias pregam que algumas daquelas semelhanças, que identificamos anteriormente<sup>90</sup>, e algumas ligações fixadas através das experiências audiovisuais efetivas, como as que tratamos antes<sup>91</sup>, podem ser estendidas como referências mentais mais ou menos imediatas para trocas de linguagem para linguagem. Em primeiro lugar, é como se as coincidências que levantamos entre objetos, signos e interpretantes pudessem ser efetivamente significativas. Em segundo, é a aprendizagem e a memorização, por um indivíduo ou um grupo, das ligações entre sons e visões ocorridas no cotidiano, nas artes e nos meios de comunicação. Assim, encontramos eventos visuais lembrando acordes de sétima, proporções coincidentes, regras matemáticas, estruturas formais e efeitos emocionais que criam sensações sinestésicas conscientes ou inconscientes.

Encontramos mais citações sobre fenômenos acústicos sendo visualizados, provavelmente, graças à natureza intangível, intocável, do universo sonoro. A visualização seria uma maneira de materializar a sensação sonora, tornando-a acessível e compreensível para aqueles que não

<sup>87</sup> A cinestesia é o sentido pelo qual percebemos os movimentos musculares, o peso, a posição dos membros e, conseqüentemente as forças que atuam sobre nosso corpo provocadas por acelerações e objetos.

<sup>88</sup> Cf. RIOS, 1981, p.77-79

<sup>89</sup> Cf. MASSARI, 1992

<sup>90</sup> **A.COMPARAÇÕES DE OBJETOS; B.COMPARAÇÕES DE SIGNOS e C.COMPARAÇÕES DE INTERPRETANTES**

<sup>91</sup> Neste mesmo capítulo em **D. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS E INTERPRETANTES IGUAIS; E. RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS IGUAIS E INTERPRETANTES DIFERENTES e F.RELAÇÃO EXISTENCIAL COM OBJETOS DIFERENTES E INTERPRETANTES IGUAIS**

estão aptos para lidar com o som em si mesmo. No caso da notação musical, que nada mais é que uma grafia do som, o acesso visual à estrutura musical não serve só para fins didáticos: é útil para o pensamento compositivo, para o registro e a comunicação das idéias musicais nas distâncias espaciais e temporais, intransponíveis para o som em sua forma pura. Por outro lado, a "sonorização" da linguagem visual, a ligação de uma imagem acústica a um evento que vemos, normalmente, ocorre com a utilização de referências altamente cotidianas, como a possibilidade de se lembrar do som das ondas através de uma foto da praia. As mais abertas, sofisticadas e ricas leituras sinestésicas exigem um interpretante ricamente sensibilizado por experiências auditivas e visuais. O que as leituras sinestésicas convencionais exigem é treinamento na decodificação, como é o caso da leitura de partituras ou do registro dos sons na pauta.

### 1. Sem avaliação dos objetos

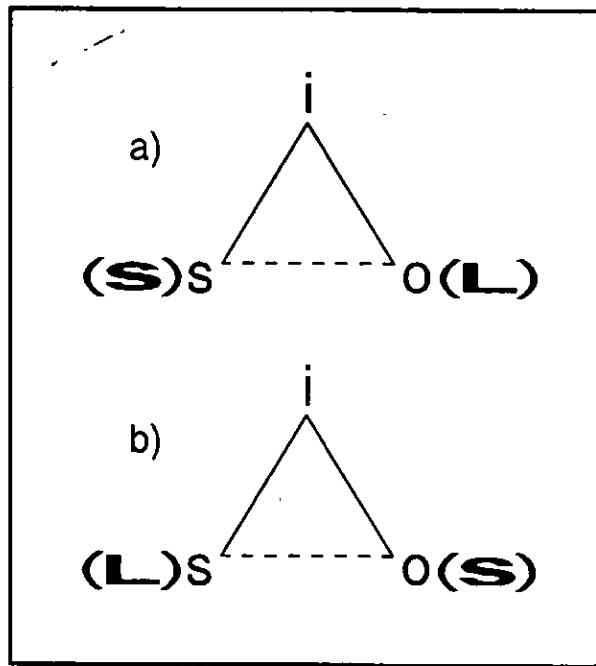


FIGURA 18 - Categoria de relações pela leitura envolvendo signos visuais e sonoros sem que os dois estejam presentes. Numa cadeia, um signo de um código remete a outro, de outro código, sem que seja possível ou importante distinguir a que o signo original se refere, mas a partir dele é construída uma outra relação sígnica. Ou seja, não há avaliação da relação entre objetos. Podemos ter: (a) a leitura do signo sonoro remetendo ao signo visual e (b) o contrário.

FONTE - Desenho do autor

Como já foi dito, podemos distinguir várias cadeias sígnicas sinestésicas: aquelas em que o segundo signo da cadeia faz pelo menos uma referência ao mesmo objeto do primeiro (FIG.19), aquelas onde determinantemente não existe tal referência (FIG.20) e, afinal, as cadeias onde não podemos levantar nenhuma consideração entre os objetos dos signos. Neste último grupo

podemos dizer que, na construção sígnica, o primeiro signo é objeto do segundo. Entre eles, fica fácil identificar relações icônicas, como as estudadas por ANTUNES (1982), simbólicas, como as citadas por RIOS (1981), e indiciais, como são as conexões cotidianas ligando o som ao fenômeno que o produz (FIG.18).

Vendo linhas expressivamente desenhadas, dependendo da nossa sensibilidade individual, é como se ouvíssemos a voz de alguém com certo timbre e certa cadência<sup>92</sup>. As linhas se referem a alguma coisa, vêm carregadas de emoção e movimento, que, também, poderiam estar numa fala ou num canto humana, pois em ambas podemos encontrar expressões específicas: a suavidade delicada da mocinha é diferente da delicadeza ameaçadora do vilão. Fazendo suposições, podemos encontrar, ou não, a semelhança expressiva e outros objetos conectados da maneira como o evento sinestésico foi descrito, só afirmamos que as linhas serviram de objeto para um signo sonoro, vozes humanas. A iconicidade ou o simbolismo percebido e que foi responsável pelo processo, também não podemos precisar, já que depende da citada sensibilidade individual.

A correspondência interpretativa do fato musical com uma estrutura de representação visual, prática e ordinária não leva em conta, conscientemente, nenhum tipo de ligação entre objetos<sup>93</sup>. Está bem claro que uma fuga de Bach não é, de modo algum, uma representação de acontecimentos ou coisas do mundo real. Entretanto, ao ouvi-la, o ouvinte não iniciado tende a não deixar que permaneça no estado de puro jogo de combinações qualitativas, imagina um pequeno drama, que transforma elementos sonoros em coisas ou personagens. "Nós a submetemos a uma série de interpretações mais ou menos fabulosas, que põem em jogo formas emprestadas a nosso sistema visual de percepção [...]. A entrada do primeiro motivo, do tema e, depois de algum tempo, do contratema; suas alternâncias (parece que brincam, de esconde-esconde); corridas um atrás do outro; perseguição desenfreada no "stretto"; parada e reconciliação final na conclusão" (SOURIAU, 1983, p.70-71).

Algumas conexões entre um meio e outro são mais específicas, fazem corresponder a um elemento do som uma característica plástica, ainda que sem maiores preocupações com o sentido original. Para o Professor Hilmar Toscano, a duração do som remete à dimensão da forma. Assim, o andamento de uma música, a velocidade que se imprime à execução de um trecho musical, seria no projeto arquitetônico, conectado ao valor da escala, o tamanho que a obra deverá ter quando concluída. A modulação em música, a mudança de tonalidade (por exemplo, de um trecho onde o eixo harmônico fosse Dó maior, passaríamos, através de uma modulação, para a tonalidade de Sol maior), seria, para o mesmo Autor, o surgimento de um nova medida ou um novo parâmetro dentro de uma estrutura visual que viesse a modificar ou enquadrar a regra contextual que estivesse reinando anteriormente sobre um ou mais objetos ou

---

<sup>92</sup> Cf. OSTROWER, 1987, p.32

<sup>93</sup> Nós mesmos poderíamos encontrar explicações para essas referências ou mesmo propor formas de pesquisá-las; porém nosso objetivo é classificar as relações encontradas na literatura. Explicar e imaginar possibilidades com as categorias que propomos, desde que não seja necessário para clarear conceitos e construir um texto consistente, deverá ser deixado para um outro momento.

atributos de uma composição (por exemplo, uma figura cinza que surge num fundo verde e depois se repete num fundo vermelho)<sup>94</sup>.

No meio musical, é comum a compreensão de uma trama instrumental, o fluxo e o jogo dos timbres, a expressão e qualidade do material sonoro de uma peça como sendo uma textura de elementos plásticos ou a correspondência a uma sensação tátil de elementos mais ou menos salientes ou lisos. O contraponto musical, assim, transforma-se na disputa de duas ou mais linhas que se entrelaçam, e "contra" não significa necessariamente oposição do ponto de vista de equilíbrio sonoro, mas paralelismo<sup>95</sup>. No moteto gótico, as vozes, confundidas e defasadas, são vistas se entrelaçando, como um mosaico "de fragmentos assimétricos, combinados de maneira dinâmica e angulosa, por adição de elementos, contrastando claramente com a fluência espaiada do canto gregoriano (WISNIK, 1989, p.113). Dentro dessa mesma percepção analógica, a música romântica é uma música de texturas, "ondas, pulsos, motivos melódicos e rítmicos integrados em seqüências aditivas, respirantes, entrecortadas ou fluentes, impelidas à deriva, buscando pouso. Expõe um trajeto energético, um gestuário pulsional que sonda as curvas e pontas do ritmos, e os mais recônditos desvãos melódicos. Sonoridades que parecem arabescos fantásticos" (WISNIK, 1989, p.146).

### a. Sinestesia das alturas

Quase todos os estudiosos da sinestesia entre eventos visuais e acústicos ligaram as notas musicais às cores. O Dr. Steven Halpern, citado por WALKER (1995), criou um sistema idêntico ao de Isaac Newton. Dorothy Retallack, também citada por WALKER (1995), faz as mesmas referências encontradas na tabela de vibrações cósmicas divulgada pelo Departamento de Pesquisa do Colégio da AMORC, Antiga e Mística Ordem Rosa Cruz; a única diferença é que não traz os sustenidos e os bemóis, só as notas da escala diatônica. Os compositores russos Rimsky-Korsakof e Scriabin também atribuíam colorações aos acordes maiores (TAB.5)<sup>96</sup>. Apenas nas duas últimas colunas da tabela é que podemos verificar uma semelhança mais evidente, mas nas outras a correspondência que surge é mínima.

Jorge Antunes, como já descrevemos, relacionou a frequência de cada uma das notas musicais da primeira oitava audível a doze cores, através de um fator multiplicador. Já que o influxo nervoso possui características similares às correntes elétricas, e como os nervos auditivo e ótico se cruzam à pequena distância dentro do cérebro, o campo magnético produzido pelo fluxo de cargas em um deles induzirá, segundo Antunes, uma corrente no outro, que estará em ressonância com o primeiro. O Autor defende que, da mesma forma que, ao cantarmos, naturalmente intuimos as oitavas musicais adequadas para nossa extensão vocal, a nossa intuição perceberá cores como sons, e vice-versa, como uma relação entre harmônicos (TAB.5)<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Cf. RIOS, 1981, p.111, 117-118 e 125

<sup>95</sup> Ver, para isso, RIOS, 1981, p.112 e 128

<sup>96</sup> Cf. WALKER, 1995, p.180-183 e ANTUNES, 1982, p.12 e 15

<sup>97</sup> Cf. ANTUNES, 1982, p.23-34. Sobre a relação matemática de Jorge Antunes entre os sons e as cores, ver, neste capítulo, A.1. a. **Comparações entre as características físicas**

TABELA 5

## RELAÇÃO ENTRE AS ALTURAS E AS CORES

ALTURAS	CORES				
NOTAS	RIMSKY KORSAKOF	SCRIABIN	HALPERN e NEWTON	RETALLACK e AMORC	JORGE ANTUNES
FÁ# - F#	Verde-acinzentado	Azul-Brilhante	-	Violeta-Avermelhado	Vermelho
SOL - G	Castanho-Dourado	Rosa-Alaranjado	Azul	Vermelho-Escuro	Vermelho
SOL# - G#	violeta-Acinzentado	Violeta-Purpúreo	-	Vermelho	Vermelho
LÁ - A	Rosa- Claro	Verde	Índigo	Vermelho-Alaranjado	Laranja-Avermelhado
LÁ# - A#	-	Cor-de-Ferro-Brilhante	-	Alaranjado	Amarelo-Alaranjado
SI - B	Azul-Escuro	Branco-Azulado	Violeta	Amarelo	Amarelo-Esverdeado
DÓ - C	Branco	Vermelho	Vermelho	Amarelo-Verde	Verde
DÓ# - C#	-	Violeta	-	Verde	Azul-Cianótico
RÉ - D	Amarelo (sol)	Amarelo-Brilhante	Laranja	Verde-azul	Azul
RÉ# - D#	Cinza-Azulado	Cor-de-Ferro-Brilhante	-	Azul	Azul-Violeta
MI - E	Azul-Safira-Cintilado	Branco-Azulado	Amarelo	Azul-Violeta	Violeta-Azul
FÁ - F	Verde	Vermelho	Verde	Violeta	Violeta

FONTE - Desenho do autor

## H. CADEIA DE SIGNOS COM OBJETOS DIFERENTES

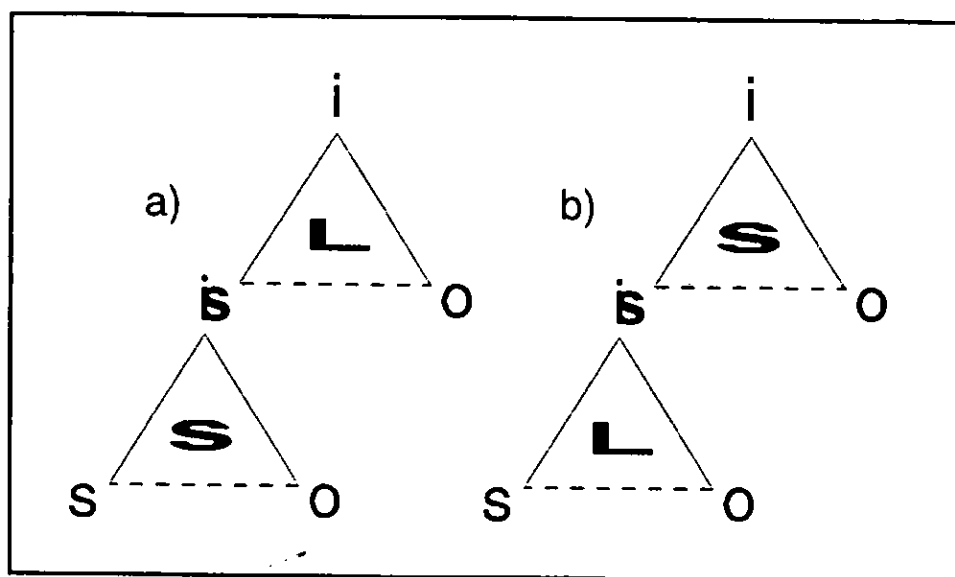


FIGURA 19 - Categoria de relações construídas pela leitura envolvendo signos visuais e sonoros sem que os dois estejam presentes. Numa cadeia, um signo de um código que remete a outro, de outro código, mas os objetos são diferentes. Ou seja, os referentes são distintos. Podemos ter: (a) a leitura do signo sonoro remetendo ao signo visual e (b) o contrário.

FONTE - Desenho do autor

Se há uma cadeia de signos, se uma forma sonora remete a um signo visual, devemos supor que o indivíduo encontrou ao menos um ponto em comum entre eles. Em termos estritos, por menor que seja e por mais vaga que possa parecer, para o interpretante há alguma semelhança entre as referências. O que nos permite fundar a categoria da cadeia de signos com objetos diferentes é uma avaliação que pese, depois de percebido um signo a partir de outro, se as diferenças entre eles são mais acentuadas do que a semelhança que os uniu (FIG.19). Quando um homem vê aproximar-se uma bela mulher, que já conhece e cuja beleza admira, imediatamente se recorda da voz desagradável daquela pessoa que normalmente fala sem parar. Os dois signos estão ligados à mesma mulher, mas um, visualmente, remete a uma simpatia, enquanto o outro, acusticamente, representa algo desagradável.

Certos momentos históricos e estilos artísticos podem, também, servir de ponto de partida para uma relação que tenha uma conexão previamente assumida, um período, por exemplo, mas ao mesmo tempo indica objetos diferentes. Assim, a música barroca de Bach pode trazer a recordação daqueles trajes e perucas usadas naquele período. Da mesma maneira, andar pelas ruas de Dores do Indaiá, ou de outra cidade do interior mineiro, em qualquer época do ano, pode trazer à mente os sons do congado das festas que lá ocorrem eventualmente<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Ver, sobre a distinção dos objetos dentro de uma cadeia semiótica, neste capítulo, I.1, *Notação coerente*, onde são discutidas as defasagens no processo de registro do som e na leitura de partituras.

## I. CADEIA DE SIGNOS COM MESMO OBJETO

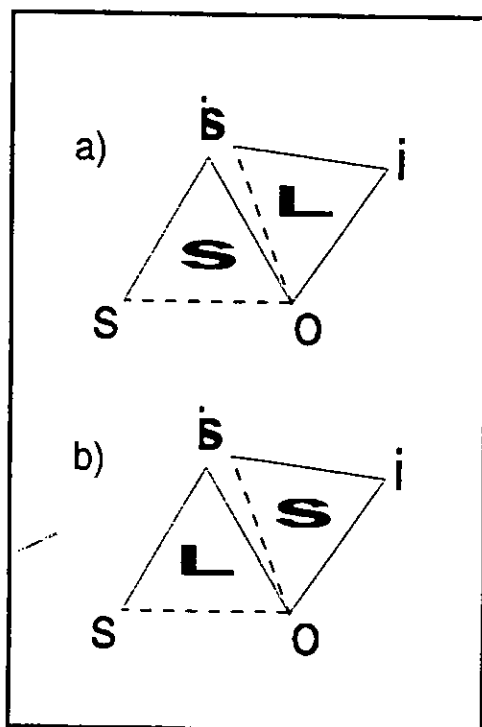


FIGURA 20 - Categoria de relações construídas pela leitura envolvendo signos visuais e sonoros sem que os dois estejam presentes. Numa cadeia, um signo de um código remete a outro de outro código, e podemos verificar que o primeiro signo e o segundo possuem o mesmo objeto ou referente. Podemos ter: (a) a leitura do signo sonoro remetendo ao signo visual e (b) o contrário.

FONTE - Desenho do autor

A sugestão de um signo de uma linguagem a partir da percepção de outro de um código diferente ocorre por causa de algum dos tipos de ligação que já descrevemos. Ou o indivíduo encontrou algum tipo de semelhança nos signos em si mesmos, ou recordou-se de experiências anteriores onde pode percebê-los coexistindo, ou, ainda, por causa de ambos, simultaneamente. O grau de conhecimento que possuir de uma e de outra mídia será determinante para descobrir semelhanças e criar relações, da mesma maneira, e, às vezes, ao mesmo tempo que a força das experiências na sensibilidade individual estimulará ou inibirá a memória<sup>99</sup>.

Uma tônica, no sentido musical do termo, pode ser percebida num quadrado frontal ou em outro elemento não deformado que ofereça aos olhos uma base estável, a partir do qual tudo o mais pode ser percebido como um desvio ou uma concordância claramente definida<sup>100</sup>. Porém isso

<sup>99</sup> Sobre os fatores de construção destas relações de leitura, ver, também, p.184

<sup>100</sup> Ver, para isso, ARNHEIM, 1984, p.255

exige uma sensibilidade do efeito da base harmônica tonal num contexto musical, uma sensibilidade bem estimulada pelo aprendizado ou por algum tipo de vivência anterior.

Por um processo semelhante, as apogiaturas musicais podem sugerir as rampas de Niemeyer, na medida em que ambas enfatizam o caminho e a aproximação de um ponto mais importante<sup>101</sup>. A apogiatura se desvia do eixo melódico previamente estabelecido para reforçar e valorizar a nota que se seguirá, enquanto a rampa, parte de um nível e indica algo mais alto e mais importante a atingir. Porém esse conhecimento prévio criador de relações, o intérprete habilitado para desfiar coincidências entre objetos ou referências de diferentes signos pode ser ainda mais especializado. Por exemplo, a música minimalista de Steve Reich, em algumas peças, deixa o ouvinte num lugar de flutuação, sem um ritmo claramente definido. Sem um ataque dominante, os pulsos se multiplicam numa polivalência relativística, se expõem como figuras e contrafiguras. A certeza quanto à entrada dos elementos que orientaria a escuta vai ganhando um alto grau de indecibilidade. Um grupo muito restrito reconheceria aí o mesmo efeito visual das gravuras de Escher, artista plástico alemão que criava imponderáveis perspectivas, jogando com os eixos visuais e os pontos de fuga<sup>102</sup>.

Aqueles artistas, como se propuseram musicalmente Jim Morrison e os Young Gods, que almejam a projeção mental de uma imagem visual, ou comunicadores visuais voltados à evocação de uma imagem sonora sobre a retina mental, devem buscar a equivalência expressiva mais adequada para o repertório de uma cultura. Sons elevados que culminam em acordes maiores podem sugerir objetos fortemente iluminados, desde que exista, no filtro cultural, a correspondência de um mesmo estado de júbilo e ventura<sup>103</sup>. Portanto, para a realização do efeito audiovisual partindo de um só canal, alguma coerência entre os signos é sempre tanto mais desejável quanto mais importante for a relação para a construção do sentido planejado na comunicação<sup>104</sup>.

## 1. Notação coerente

Um traço decisivo em todo o desenvolvimento da música ocidental centrada na relação entre alturas (melodia e harmonia) foi a notação das vozes e a mensuração do tempo, que culminou no desenvolvimento da escrita, não só conservando no tempo e no espaço um acervo de obras, mas também permitindo certos processos estruturadores onde a visualização representa uma ferramenta útil. Já que "a memória é aproximativa, e não tem uma captação global e instantânea das relações de alturas e timbres tais como são mostradas pelo esquema gráfico" (WISNIK, 1989, p.226), a escrita é indispensável para o domínio do campo sonoro requisitado

---

<sup>101</sup> Cf. RIOS, 1981, p.127

<sup>102</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.187

<sup>103</sup> Cf. MASSARI, 1992 e LEINING, 1977, p.34

<sup>104</sup> Ver, sobre as cadeias semióticas sem referentes comuns, neste capítulo, H.CADEIA DE SIGNOS COM OBJETOS DIFERENTES.

pela linguagem polifônica. No papel, controla-se o avanço simultâneo das partes, ao mesmo tempo que há o controle da compatibilidade rítmica em cada instante e a visão global de vários compassos e instrumentos. A partir de sua invenção, as melodias passam a ser concebidas como módulos que podem se submeter a variações contrapontísticas tipicamente escriturais, atributos partituras, projetos que se inscrevem no inconsciente estrutural da peça, mais do que um dado que se apresenta imediatamente à percepção auditiva<sup>105</sup>.

Essa estruturação plástica sempre esteve mais ou menos presente dos primeiros tempos da polifonia até no dodecafonismo. Há uma espacialidade implícita na música serial. "Uma análise gráfica da obra de Webern, feita por Carlos Kater, transpondo visualmente em linhas e cores a textura das formas seriais, evidencia a enorme visibilidade do seu perfil mondrianesco, [...] o caráter perfeitamente simétrico da estrutura é evidenciado pela espacialização das várias seções da obra. [...] O som Weberniano parece se localizar mais no espaço que no tempo. Mesmo as suas cerradas defasagens, que remetem necessariamente às durações e ao jogo temporal, parecem corresponder mais a uma topologia (e a uma espacialização do tempo) que a uma rítmica" (WISNIK, 1989, p.171 e 226).

Para muitos compositores, o ideal utópico da notação musical, quanto à reprodutibilidade, é mais a gravação eletromagnética do que a gráfica. O músico, ao executar a obra, deveria ler uma música grafada e reproduzi-la com a mesma fidelidade com que o *tape-deck* lê e toca os dados gravados magneticamente numa fita. Uma determinada música deveria ser o único objeto de uma determinada partitura. Porém, utopias à parte, a indeterminação das traduções sígnicas é evidente.

A notação musical tradicional representa sons graficamente devido a uma série de convenções que o iniciado em música aprende. Tal formação ensina, inclusive, que o mapa-partitura não é o território-música, que existe uma série de dados sobre uma peça musical que não estão grafados. Algumas informações sobre a execução devem ser identificadas na análise do sentido integral da obra, não basta ler as notas escritas no pentagrama para que a peça soe musical em vez de artificial. Durante a leitura sonora da partitura e a escritura visual do som, são acrescentadas e subtraídas informações, a *interface* entre as linguagens possui um filtro, um elemento de oscilação e distorção. Só um ouvir original e primeiro superaria todas as distorções da escrita, retomando aquela percepção, como diz Fayga Ostrower, que não está na idealização, por mais treinada ou mais cheia de recursos que seja, pois carece da real presentificação aos sentidos. Nesse sentido, a partitura e a música tocada a partir dela, e mesmo a notação, por melhor que seja, de uma audição ou de uma composição em andamento, apontam para objetos diferentes.

O que efetivamente as notações contemporâneas buscam é conservar em si alguma referência visual que aponte para algum tipo de semelhança perceptível com o fenômeno musical, alguma

---

<sup>105</sup> Cf. WISNIK, 1989, p.113-114

iconicidade sintática, semântica ou pragmática facilmente compreensível. A notação tradicional atende essa busca até certo ponto. O musicólogo ERNEST TOCH, citado por RIOS (1981), faz interessantes observações sobre a linha melódica musical e suas representações gráficas lineares de características equivalentes. As mudanças de direção de uma linha, para cima e para baixo na página, corresponderia às variações da melodia para tons mais agudos e mais graves<sup>106</sup>. Tal referência existe no pentagrama, se imaginarmos cada nota como um ponto de um gráfico (FIG.21).

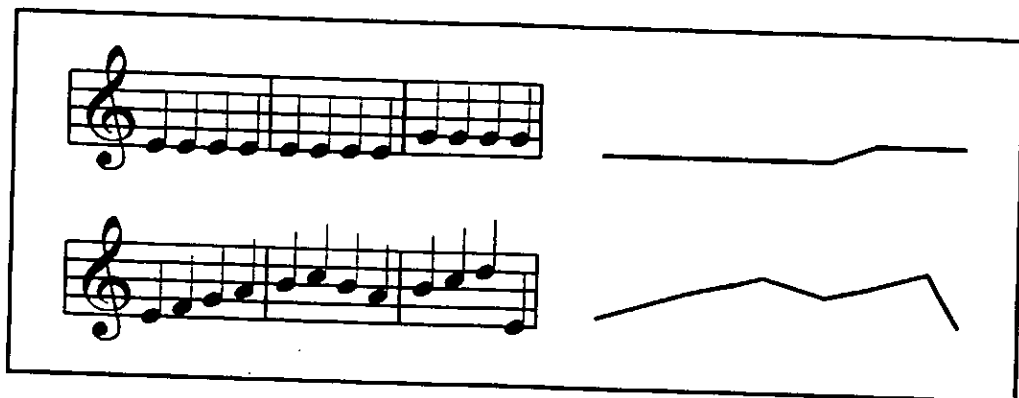


FIGURA 21 - Linhas melódicas representadas como traçados gráficos de altura x tempo.  
FONTE - Desenho do autor

<sup>106</sup> Cf. RIOS, 1981, p.110

## J. CADEIA DE SIGNOS COM INTERMEDIÇÃO

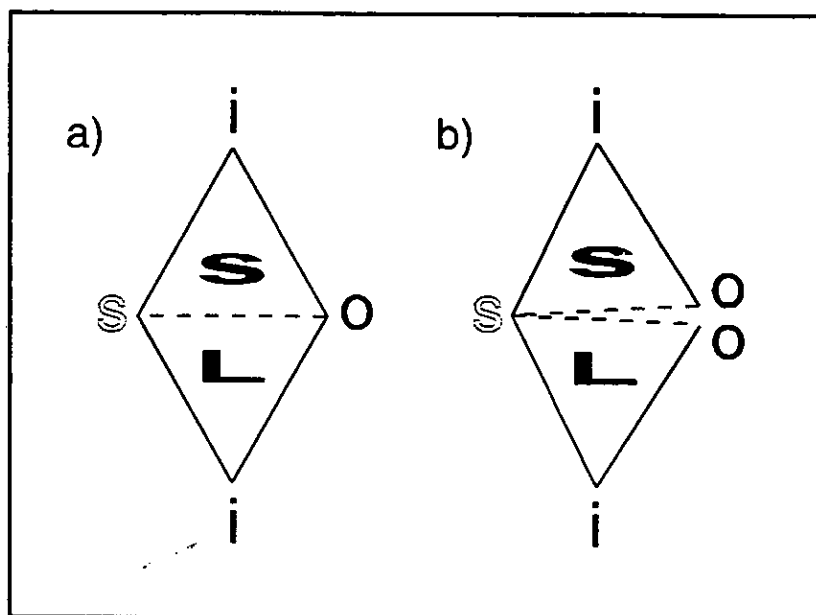


FIGURA 22 - Categoria de relações construídas pela leitura envolvendo signos visuais e sonoros sem que os dois estejam presentes. Neste caso especial, dentro da cadeia semiótica há uma intermediação entre os dois códigos por um mecanismo signico qualquer (representado pelo S branco), independente da relação entre os objetos. Por força dessa mediação, os signos visuais e sonoros partem de um outro código e podem ser orientados (a) para o mesmo objeto ou (b), para objetos distintos

FONTE - Desenho do autor

Além desses recortes, onde consideramos apenas as cadeias ou trechos com dois signos, podemos avaliar circunstâncias em que surge um terceiro signo intermediador da relação semiótica entre a comunicação visual e a sonora. A coincidência que justifica a cadeia semiótica seria, então, um signo que pertencesse, claramente, a um código ou linguagem. Portanto, a relação sinestésica só se faria perceptível porque teria havido uma outra experiência signica mediadora como elemento referencial (FIG.22). RIOS (1981), encontra na arquitetura aqueles elementos com um desenho semelhante às linhas que poderiam representar estruturas musicais. A estrutura gráfica, a geometria das linhas serve de ponte entre a arquitetura e, como apresentamos anteriormente, melodias, notas e ornamentos musicais. A linha arquitetônica transforma-se em linha melódica; a seqüência de ondas curtas, que é o desenho das telhas arredondadas nas fachadas barrocas, vira um trinado suave<sup>107</sup>.

"Jacqueline Goodnow relata que, quando as crianças de jardim da infância são solicitadas a combinar uma série de sons com uma série de pontos, desenham os pontos em fileira da

<sup>107</sup> Cf. RIOS, 1981, p.126-127

esquerda para a direita mas não deixam espaço em branco no papel para combinar os intervalos entre grupos de sons. Ao invés, elas, com freqüência, usam pausas motoras: fazem dois pontos, pausa, fazem outros dois pontos, pausa, etc. Para elas, isto representa bem o som modelo mesmo que os intervalos não apareçam no papel" (ARNHEIM, 1984, p.163). Nesse exemplo, a representação do som no papel só ocorre com a intermediação gestual, e, por outro lado, para que o desenho possa referir-se ao som original com mais fidelidade, da mesma maneira, é indispensável o entendimento funcional do gesto no processo.

O processo de intermediação também pode cair em uma das categorias anteriores. O signo mediador pode remeter aos dois códigos simultaneamente (FIG.23a), ou ser uma remessa a partir de um deles e remeter ao outro (FIG.23b). O processo semiótico talvez não permita uma avaliação da referência, ou pode possuir uma referência predominantemente diferente, ou, ainda, possuir uma semelhança evidente entre os objetos (representamos na FIGURA 22 uma remessa simultânea orientada para o mesmo objeto - a - e para objetos distintos - b). Além dessas possibilidades, teríamos uma derivação: como estamos considerando uma cadeia de três signos, entre o primeiro e o segundo podemos encontrar uma categoria diferente daquela que seria identificada entre o segundo e o terceiro (FIG.23e).

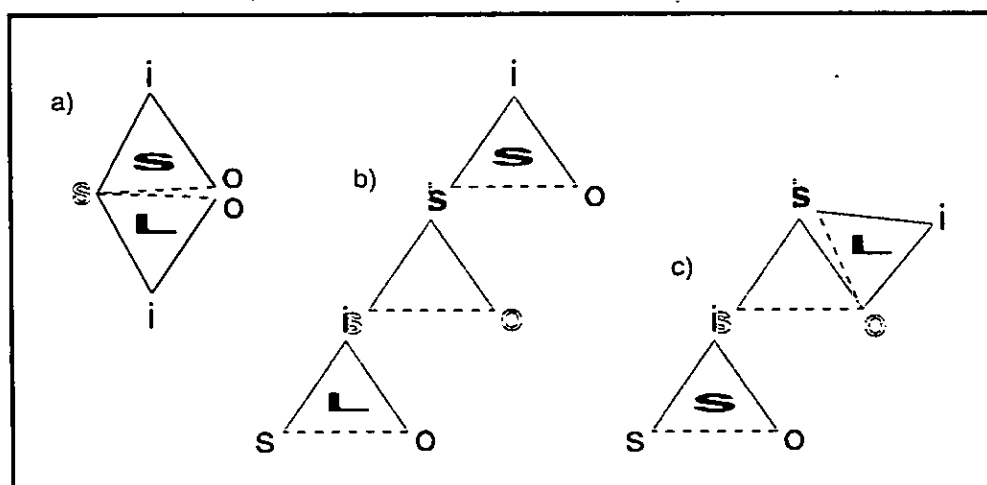


FIGURA 23 - Tipos de cadeias de signos: (a) remetendo aos dois códigos simultaneamente (b) partindo de um deles e remetendo ao outro, [c], no mesmo processo, uma remessa a objetos distintos, na primeira semiose, e a semelhantes, na segunda.

FONTE - Desenho do autor

Os signos de um momento histórico também podem servir para relacionar a produção sonora e visual de um período<sup>108</sup>. Assim, o exemplo que apresentamos antes com a música de Bach<sup>109</sup> pode ocorrer de uma outra maneira. A fuga e o som do cravo poderiam nos remeter primeiro ao Barroco, e desse signo estilístico viria a remessa aos trajes e às perucas. Assim, os dois pares, o

<sup>108</sup> Cf. ERBOLATO & BARBOSA, 1984, p.135

<sup>109</sup> Sobre este exemplo, ver p.187

primeiro e o segundo, dependendo do ponto de vista, ou indicam objetos diferentes - música, estilo e moda - ou apontam, em outra interpretação igualmente válida, para o mesmo momento histórico. Ainda poderíamos pensar que a primeira relação remete corretamente para o mesmo período histórico, mas a segunda não, já que as perucas brancas foram usadas durante vários períodos e ainda o são, em algumas instâncias.

Já levantamos algumas vezes neste trabalho o índice de refração deformadora de toda tradução, que raramente é tão inexpressivo que possa ser desconsiderado<sup>110</sup>. Porém a tradução, ou a palavra ou outro evento intermediador de sentidos, têm seu valor enquanto criação de novos sentidos. Não só aqueles totalmente novos e diferentes, mas também aqueles significados veiculados por um canal que permitem o acesso ao universo sógnico de outro. O tradutor é divulgador das linguagens para as outras artes e entre artes, trazendo sempre contribuições estéticas e filosóficas, enfim, enriquecimento humano.

## 1. A palavra: visível e sonora

A palavra, além de sua codificação puramente verbal, retém significados por causa de sua visualidade e sonoridade, como demonstram os poemas concretos. Os *designers* gráficos, criando logotipos, são capazes de inserir diversos sentidos nos nomes das empresas, mas algumas palavras já possuem em si algum ícone visual do objeto a que se referem: o vale aparece no V da palavra, e paralelo tem dois ll minúsculos, assim, emparelhados. Há também exemplos de iconicidade acústica: O S é sibilante, o sapo está coaxando e a vaca muge dentro das palavras. O verbal é um código que articula outras linguagens naturalmente. A origem de muitas palavras, em muitos idiomas, está na referência icônica visual ou sonora. Além disso, a forma gráfica e a expressão sonora podem ser moldadas para que haja ênfase, mudança, enriquecimento, enfim, algum acréscimo ao sentido original.

Assim, o signo verbal pode ser utilizado como um veículo de sentidos audiovisuais, apesar de, tendencialmente, valorizarmos o código verbal na apreensão do significado em detrimento das outras linguagens. A hegemonia é tanta, que a palavra cria peso visual no lugar de onde provém e gera núcleos de sentido e zonas de influência conotativa quando é ouvida<sup>111</sup>.

Porém se retirarmos, momentaneamente, dos agrupamentos de signos alfabéticos, o sentido eminentemente verbal de palavras, frases e períodos, desviando-nos da terceiridade convencional da língua portuguesa, perceberemos que realmente existe um campo de encontro para a primeiridade dos sons e da forma visual. Alguns poetas, músicos e *performers* apostam na descontinuidade e *nonsense* de seus textos, e agradam, investindo em diversas frentes

---

<sup>110</sup> Cf. GONÇALVES FILHO, 1992

<sup>111</sup> Cf. ARNHEIM, 1984, p.20

semióticas. A incompreensão em torno de suas obras deve ser ligada ao fato de elas não poderem ser decodificadas somente através do verbal. As imagens desconcertantes projetam-se na tela mental numa montagem multimídia plena de choques semióticos e recortes sígnicos<sup>112</sup>. As palavras "takete" e "molluma", independentemente do seu sentido verbal, podem ser relacionados a formas visuais. A sonoridade da pronúncia cortada por consoantes e a suavidade murmurante, ou a sensação mais explosiva e mais nasal no aparelho fonador da primeira e da segunda palavras, respectivamente, admitem apenas uma correspondência nos desenhos abaixo (FIG.24)<sup>113</sup>.

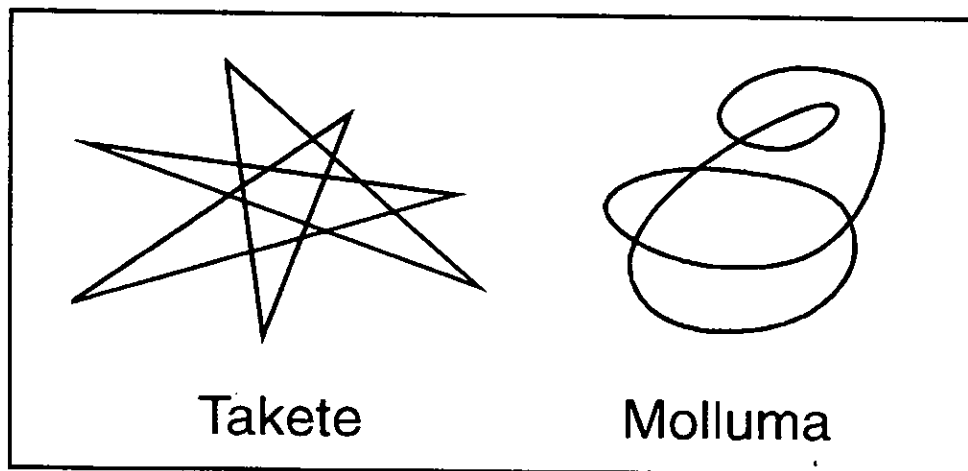


FIGURA 24- Relação visual com as palavras "takete" e "molluma"  
FONTE-RIOS, 1981, p.76

Dentro mesmo do código verbal, existe uma outra ponte entre o acústico e o visual. O uso de certas palavras é comum a diversas artes, porém com significados mais ou menos diferentes. Os fenômenos sem nenhuma semelhança física encontram na mente interpretante e no código verbal a sua designação semelhante. Inclusive os nomes dos nervos responsáveis pela transmissão da sensação auditiva (nervo ótico) e da sensação visual (nervo óptico) podem causar confusão, já que o termo "ótico" é habitualmente utilizado como variante de óptico. Existem atributos, como textura e ritmo<sup>114</sup>, que podem referir-se a uma similaridade específica, e coincidências de terminologia que não significam, *a priori*, efeitos iguais ou valores iguais (ver alguns exemplos na TAB.6).

<sup>112</sup> Compare com o comentário sobre o músico e compositor Luís Melodia (FOLHA DE S. PAULO, 11 de abril de 1992, 4 p.1)

<sup>113</sup> Cf. RIOS, 1981, p.76

<sup>114</sup> Ver, sobre textura, p.186 e 190 e, sobre ritmo, p.158

TABELA 6

INTERMEDIACÃO VERBAL ENTRE FENÔMENOS VISUAIS E SONOROS<sup>115</sup>

SIGNIFICADO VISUAL	SIGNO VERBAL	SIGNIFICADO SONORO
Organização racional de vários índices de luminosidade (escala de valores) em oposição à escala de tons	ESCALA	Sons que se sucedem por certo número de graus conjuntos ascendentes ou descendentes, dentro da oitava
Classificação a que pertencem as cores quentes	MODOS MAIOR	Repartição dos intervalos tonais numa escala que corresponderia à distribuição Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó
Classificação a que pertencem as cores frias	MODOS MENOR	Repartição dos intervalos tonais numa escala que corresponderia à distribuição Lá-Si-Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá
Escala que contém as doze cores puras: vermelho, laranja, amarelo, amarelo-esverdeado, verde, verde-azulado, ciano, azul, azul-violetado, violeta, magenta e vermelho-violetado.	ESCALA CROMÁTICA	Escala de sons que não apresentam entre eles senão intervalos de meio tom como em Dó-Dó#-Ré-Ré#-Mi-Fá-Fá#-Sol-Sol#-Lá-Lá#-Si-Dó
Os acordes, escalas e harmonias consonantes se ligam à presença variável de uma cor geratriz comum.	CONSONÂNCIA	Qualidade de um intervalo, de um acorde ou de uma harmonia, que se traduz para o ouvinte como uma afinidade entre os sons.
Refere-se ao efeito causado numa harmonia pela presença de cores complementares.	DISSONÂNCIA	Qualidade de um intervalo, de um acorde ou de uma harmonia, que se traduz para o ouvinte como uma heterogeneidade entre os sons.
Característica fundamental de uma cor, sua cromaticidade básica	TOM	A palavra tom pode referir-se à altura definida de uma única nota, ao intervalo de segunda maior composto por dois semitons (exemplo, Dó-Ré), ou ainda ao campo harmônico, à escala em que se inscreve uma peça ou um trecho musical regido por um acorde ou por uma nota fundamental, a tônica
Par de cores justapostas, formando dissonâncias ou consonâncias. Seu princípio geral é de semelhança ou contraste entre as partes.	ACORDE	Emissão simultânea de três ou mais tons, de nomes diferentes, aos quais se pode juntar algumas das oitavas superiores e inferiores desses sons.

<sup>115</sup> Cf. RIOS, 1981, p.11 e 79; OSTROWER, 1987, p.237; PEDROSA, 1982, p.145, 146, 160, 162 e 163; CANDE, 1983, p.29, 77-78, 89, 93-94, 118 e 146-149 e FERREIRA, 1986, p.682, 882, 1147, 1148 e 1686

<p>Em termos cromáticos, é o equilíbrio resultante da superação do conflito das forças contrárias entre a cor dominante (a que ocupa maior área da composição), a cor tônica (matiz complementar da dominante, que, através do contraste, dá o caráter do conjunto) e a cor intermediária (coloração que forma a passagem entre os pólos representados pela tônica e a dominante)</p>	<p>HARMONIA</p>	<p>Ciência da formação e do encadeamento de acordes segundo as leis da tonalidade, do cromatismo, ou da atonalidade. De forma mais genérica, é o aspecto vertical da música.</p>
<p>Significa, especialmente em arquitetura, dividir equivalentemente o espaço, articular os elementos dentro de uma mesma medida ou ordem reguladora. Mas, também, pode referir-se a uma variação de cor.</p>	<p>MODULAR</p>	<p>Passagem de um modo ou um tom para outro, segundo as regras da harmonia</p>
<p>Podem referir-se ao valor cromático: altas são as cores próximas da cor pura, e baixas, as que estão sem vivacidade no seu colorido, pálidas ou escuras, ou ainda cinzentas ou mistas. Porém, correntemente, diz-se da extensão ou da distância vertical em relação a um eixo.</p>	<p>ALTO-BAIXO</p>	<p>Tecnicamente, diz-se alto o som mais agudo e baixo o som mais grave, porém referem-se também, popularmente, à intensidade sonora.</p>
<p>Podem referir-se à intensidade luminosa ou cromática de um elemento visual, ou à potência gestáltica de uma estrutura</p>	<p>FORTE-FRACO</p>	<p>Refere-se à intensidade sonora, medida em decibéis</p>

FONTE - Desenho do autor

Alguns eventos, como a cor e o timbre, são facilmente identificáveis, e o surgimento de um signo verbal é uma consequência imediata, desde que as condições materiais e culturais de uma sociedade exijam tal referência. Assim, apesar de serem capazes de identificar diferentes tons de branco, os brasileiros não podem nomear facilmente as diversas gradações, como fazem os esquimós, que, por sua vez, não nomeiam tantos tipos de verdes como nós. Toda cultura apresenta algum grau de pobreza cromatónímica: os nomes das cores são muitos poucos para a riqueza de cores ofertada pela natureza, percebidas e criadas pelo homem. Nenhuma das línguas documentadas oferece mais de 30 ou 40 palavras para designar cores. A partir de um certo ponto, a nomeação não é mais importante ou mesmo torna-se difícil distinguir um verde-azulado de um azul-esverdeado sem uma referência cromática eficiente. A pobreza verbal existe também no campo das formas e dos volumes (fora os termos eruditos da nomenclatura científica da geometria e da matemática), para as formas e volumes ditos uni, bi ou tridimensionais. Vê-se que, em qualquer idioma, os nomes comuns populares específicos são insuficientes; existe, sim, uma rica variedade no campo da derivação de nomes a partir do nome de outras coisas: por exemplo, prego cabeçudo<sup>116</sup>.

<sup>116</sup> Cf. PEDROSA, 1982, p.8

As palavras que designam simultaneamente fatos artísticos distintos podem ter tido seu uso primeiro na Música, na Pintura, na Filosofia, na Física ou mesmo numa situação cotidiana qualquer, e estão fundamentadas nessa sua origem por algum motivo, cuja descoberta demandaria de um esforço etimológico que ultrapassa o limite deste trabalho. Aqui, interessa afirmar que a música, "cuja teoria estética, em geral, é muito mais avançada do que a de qualquer outra arte" (SOURIAU, 1983, p.29), já emprestou alguns termos para aqueles fatos visuais cuja essência apresentou alguma adequação para o empréstimo, e vice-versa. Esse tipo de empréstimo acrescido de alguma deformação conceitual ocorre espontaneamente, relacionando eventos sonoros e visuais através de um conceito verbal. Veja-se, neste trecho de WISNIK (1989), como temos o uso de parâmetros espaciais para o som, fenômeno evidentemente temporal: "Glass trabalha com materiais de natureza tonal, arpejos submetidos a um processo de progressão aditiva, superpostos e combinados em movimentos contrários, paralelos, que se subdividem em recortes rítmicos e produzem texturas estáticas, em vez de progredirem cadencialmente" (WISNIK, 1989, p.184).

## XIV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante ressaltar que alguns exemplos, com uma leve mudança de enfoque, poderiam ser colocados, simultaneamente, sob diferentes categorias. Se uma relação existe e funciona na mente do intérprete, devemos supor que isso ocorre porque outras categorias estão interagindo. As relações existenciais e as cadeias sinestésicas, se apontam ou não para um mesmo sentido, podem ser explicadas porque existe uma diferença ou uma semelhança identificável no nível das comparações. As conexões mais eficientes no cinema, na TV e no teatro não necessariamente as mais ricas, virão daqueles signos audiovisuais que se articulariam o mais naturalmente possível numa cadeia de signos. E não há dúvida de que se houver uma insistente divulgação na mídia de um som unido a um fenômeno, ou se o indivíduo já possuir na mente alguma comparação entre os signos, essa relação ficará indelevelmente conotada e passará a funcionar em cadeia, tornando-se um *prêt-à-porter*. Assim, a comparação estrutural entre a estruturação pictórica de Cezanne e a orquestra, ou a exibição de um quadro do pintor na televisão, enfatizando em *zoom* cada elemento visual acompanhado de um naipe instrumental, farão com que se veja (ou que seja ouvido) na próxima tela de Cezanne uma ordem orquestral.

Outro exemplo da conexão entre as categorias é a possibilidade de avaliar-se o processo cinematográfico passando-se pelas três categorias existenciais. Aquela construção das duas linguagens tratadas que, na mente do cineasta, tem um interpretante (sua própria avaliação) para um objeto (sua idéia), no momento que está na tela, faz parte de um novo objeto, o filme. "A composição se apodera dos elementos estruturais dos fenômenos retratados e a partir deles compõe seus cânones para a construção do trabalho que os inclui" (EINSENSTEIN, 1990a, p.138). Inevitavelmente, a banda sonora e o fotograma projetado são eventos sígnicos completamente distintos a partir de uma idéia só (objeto), com tratamentos técnicos de produção e interpretação diferenciados (dois interpretantes distintos). Porém tais distinções (objetos diferentes), se forem devidamente compostas, podem arremessar o público, devidamente encantado pela luz e pelo som na sala escura, para dentro de uma história (um interpretante).

"No levantamento bibliográfico que fizemos dos exemplos e estudos audiovisuais, verificamos que existe alguma especificidade. Os estudos sobre o cinema e a TV tratam, quase exclusivamente, das relações existenciais. Os estudos da Arte, da Filosofia e da Estética preocupam-se mais com as comparações, como recurso didático, para esclarecer ou justificar conceitos. As cadeias sinestésicas surgem eventualmente em estudos de vários campos, algumas vezes, parecendo ser apenas artificios de redação, em outras, consideradas com muita

limitação: normalmente são enumeradas cadeias diretas, sem nenhuma avaliação do real sentido dos signos conectados. Outro fato que observamos é a raridade de exemplos e constatações de percepções e eventos cotidianos. Encontramos análises de pinturas, músicas, filmes, construções arquitetônicas, desenhos, voltados à comunicação e à expressão, mas as mensagens e informações cotidianas, como o som e a visão de um trem ou de uma pessoa, parecem não ter valor para entendimento e conhecimento da percepção audiovisual do homem.<sup>1</sup>

Entre as três áreas gerais - comparações teóricas, comunicações e leituras audiovisuais - apresentou maior carência a que trata das relações audiovisuais existenciais. Realmente, pode ser que, devido às limitações naturais de um trabalho como este, não tenhamos mergulhado suficientemente na literatura sobre cinema, TV, vídeo e teatro, e não tenhamos, pelas mesmas razões, nos envolvido com estudos sobre o balé. Mas, por outro lado, podemos julgar que o interesse didático, teórico e filosófico de diversas atividades tenha enriquecido o estudo das outras áreas, e que foi devido à tendência de se implementar um realismo óbvio no uso do som com a referência visual, que a análise do uso conjunto dos canais recebeu menos atenção. O músico compõe a trilha sonora com facilidade baseado nas cenas que vê; o cineasta sabe que tipo de sonoridade ofereceria o devido clima a uma sequência; o coreógrafo se inspira nas emoções que sente a partir da audição e liga iconicamente os gestos ao ritmo. Todos nós, como já exposto, estamos numa realidade audiovisual e temos uma habilidade para lidar com as regras culturalmente reconhecidas. O que vale para os comunicadores é a realização da unidade audiovisual nas suas mensagens: para eles é suficiente entender a relação entre os diferentes signos e perceber como efetuar a cópula que produzirá o efeito. Como o óbvio já funciona, ninguém quer conhecer aquilo que julga já conhecido. Parece não existir muito interesse em questionar o código e transcender os limites para uma linguagem cheia de outras possibilidades. Cabe aos curiosos, aos apaixonados, aos mais exigentes e àqueles interessados na própria expressão procurar as possibilidades de um novo caminho para a exteriorização de outros sentidos.

A categoria com menos informações é a da cadeia de signos com objetos diferentes. O uso das cadeias semiósicas diz muito mais respeito às coerências entre os signos, àquilo que existe de comum entre o momento visual material e o sonoro, justificando a remessa. Certamente, os registros das avaliações das cadeias voltam-se muito mais para o que foi encontrado de comum entre os referentes dos signos, deixando de lado as distinções levantadas no processo.

Sobre os exemplos apresentados, é importante afirmar que as similitudes e as ligações encontradas, por exemplo, entre uma melodia e um arabesco decorativo, entre uma combinação de cores e um acorde musical, salvo exceções muito raras e nem sempre detectáveis, não foram desejadas ou planejadas pelos seus criadores. O certo é que o músico pensou musicalmente e o pintor, plasticamente. A semelhança estrutural captada entre uma coisa e outra, que apontamos como uma representação, é, na maioria das vezes, uma enorme proeza de abstração<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.31 e ARNHEIM, 1984, p.130

Acreditamos que as categorias mais válidas são as que representam resultados perceptivos. Não são as comparações entre os objetos, signos e interpretantes, nem as cadeias sinestésicas imaginadas e mantidas circunscritas a uma mente criativa. Todas as relações filosóficas, físicas, lógicas, livres, apriorísticas, convencionais têm interesse na medida em que conseguem efetivamente servir à produção de fatos cognitivos, explicando-os, prevendo-os ou propondo pesquisas. São mais relevantes, pela sua utilidade, aquelas categorias que já comportam fenômenos passíveis de ocorrer na mente de qualquer intérprete e, ainda mais importante, se as relações obtidas são adequadas a um repertório social e podem ocorrer coincidentemente na percepção de um grande número de pessoas.

Definitivamente, negamos a eficiência perceptiva das traduções literais, de um elemento sonoro por um visual. Os dados sensoriais, de que se serve cada uma das artes, nunca chegam, como num procedimento alquímico, a uma purificação de fato, a um isolamento prático desse ou daquele elemento, daquele agrupamento. Pode até ser que determinados dados ou estruturas sejam predominantes, porém o complexo sensorial concreto de uma obra é organizado gestalticamente de tal modo, que a totalidade e o sentido se caracterizam essencialmente, no plano fenomenal, pela hegemonia de um jogo específico de qualidades, com uma percepção própria<sup>2</sup>.

As maiores dificuldades dessa tarefa de entender as relações audiovisuais advêm principalmente de "obstáculos erguidos, por ações doutrinárias, no caminho a percorrer" (SOURIAU, 1983, p.5). O primeiro adversário é o espírito de metáfora e de aproximações verbais literárias imprecisas. A metáfora pode desfiar, sem razão plausível, palavras vazias: "Este quadro é uma sinfonia em azul maior"...Qual a relação entre a composição plástica e as características de uma sinfonia, o uso de uma orquestra completa e um esquema morfológico de composição? Qual a relação entre a combinação das cores e as proporções harmoniosas que caracterizam o modo maior em relação ao menor? A frase poderia ser re-escrita, se fizéssemos algumas suposições forçadas sobre a intenção da metáfora, deixando de lado alguns conflitos com os preceitos musicais e definindo conceitos sensíveis: "Este quadro possui uma maciça e harmoniosa presença de azul, é uma obra maior". Não nos dedicamos a buscar e encontrar metáforas, palavras, adjetivos que determinam "valores" e características estilísticas, que correspondem mais a uma apreciação sincrética tendente para o sentimental que para o intelectual, que interpreta sem entrar em pormenores. Um adjetivo, trágico ou gracioso, resulta inteiramente de uma proeminência de um efeito, ou do aspecto sincrético e afetivo do fenômeno de conjunto, e da presença de uma mediação. Muitas vezes, a necessidade das figuras de linguagem tem sua justificativa na incapacidade dos indivíduos de apreender os fatos, aproximando-se e expondo-se à materialidade do real, como disse Fernando Pessoa:

"É porque assim faço mais sentir aos homens falsos  
A existência verdadeiramente real [...]"

---

<sup>2</sup> Cf. SOURIAU, 1983, p.62

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me às vezes  
À sua estupidez de sentidos...  
Não concordo comigo mas absolvo-me,  
Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da Natureza,  
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,  
Por ela não ser linguagem nenhuma."<sup>3</sup>

Num esforço de submissão ao rigor quanto a conceitos e vocabulário, deveríamos evitar, em pintura, expressões musicais, e vice-versa, se não houvesse o menor traço de estrutura sonora ou pictórica no objeto referido. O nosso objetivo de vislumbrar as transposições possíveis, as mais rigorosas e precisas que pudermos encontrar, deve alargar metodicamente um pensamento através de uma terminologia consistente e conveniente. Sem margens para o que possa confundir, delimitando contradições mesmo na continuidade dialética, buscamos o que resulta, no fundo, do jogo intenso e proporcional das categorias que possam ser algo mais próximos de substantivos do que de adjetivos<sup>4</sup>.

## A. HISTÓRICO

Este trabalho responde ao crescimento de uma necessidade pessoal de conhecimento. Porém, mesmo que represente o resultado de um pensamento, após todo esse esforço, repete-se o panorama anterior ao seu projeto: um horizonte amplo, um ponto alcançado de onde se vê mais claramente o caminho trilhado e de onde se vislumbram infinitos territórios como pequenos mapas, uns familiares, outros desconhecidos, mas todos altamente instigantes, convidando a uma visita menos teórica e mais prática.

Os primeiros passos nesse caminho entre as trincheiras das linguagens baseavam-se apenas na convivência simultânea com o *design* gráfico e com a música. As comparações e referências intersemióticas, naquele instante, provinham mais da intuição e do trabalho de Jorge Antunes - *A Correspondência entre os Sons e as Cores*. Brasília: Thesaurus Editora, 1982. 64p.<sup>5</sup> Na primeira encruzilhada, foi feito um pacto com Apolo: a dionísica vivência dos diálogos audiovisuais se faria acompanhar de uma elaboração articulada com fins didáticos. Foram feitas, desde então, tentativas de classificação e análise do universo audiovisual para ordenar as possibilidades das linguagens como num *menu* abrangente<sup>6</sup>. Era um estratégia para obter formalmente o equipamento semiótico necessário para dar continuidade à informal prática guerrilheira pela conquista do terreno inter-semiótico.

---

<sup>3</sup> GALHOZ, 1981, p.154

<sup>4</sup> Compare com SOURIAU, 1983, p.5, 27-29 e 251

<sup>5</sup> BETHÔNICO, 1988.

<sup>6</sup> BETHÔNICO, 1989 e BETHÔNICO, 1990-1992

A preocupação principal sempre foi continuar a trajetória ocupando todos os espaços que pudessem representar um enriquecimento informacional, acumulando saber e abrindo trilhas que pudessem permitir outros avanços, ou recuos para posições que permitissem a retomada do processo. Foi necessária uma diplomacia, ao mesmo tempo maleável e persistente, para conjugar dialética e, criticamente, o aprendizado formal de comunicação visual, o exercício informal da música, a experiência prática de música-cênica e a tarefa do pesquisador teórico. A busca de conciliação para tais opções, daquele ponto de interseção dos conflitos, levou, ao mesmo tempo, à formação da base de um conhecimento audiovisual.

A formação do comunicador visual está enraizada numa qualificação técnica que possibilita a ação profissional sobre a forma da mensagem visual. A função do *designer* (o designador, o criador de signos) é definir as transformações necessárias no suporte para uma maior eficiência do canal num contexto, respeitando as intenções do emissor (normalmente um cliente), que tem como objetivo específico para sua mensagem a percepção e uma determinada resposta do receptor (normalmente um comportamento e não uma outra mensagem). As questões e as respostas derivadas do enfrentamento cotidiano desse problema foram fundamentais para o posicionamento pragmático perante o canal audiovisual: /um dos objetivos deste trabalho é fornecer um saber que viabilize uma prática e que contribua para a satisfação das crescentes necessidades de comunicação e expressão do ser humano. Importa-nos mais o fluxo humano através da realidade, a conquista de qualquer terreno, qualquer poder, qualquer ferramenta que dê ao homem mais acesso à vida. No nosso caso, só foi possível auxiliar na apreensão de um múltiplo mundo sógnico, partindo de uma "visão comunicadora".

Posteriormente, tratando de contatar e corresponder com outros canais, o trânsito circular na pluralidade acabou por direcionar o pensamento para os confrontos e encontros das linguagens, para as adequações e inadequações do pensamento acadêmico original. Afinal, foi possível, entre as tentativas de caracterizar adequadamente o objeto de estudo e a busca de uma coerente e consistente formalização<sup>7</sup>, encontrar uma condição fundamental para o estudo do audiovisual. É do homem, pelo homem e para o homem tudo que é feito neste mundo, e é informação humana o que se inscreve mais forte na mídia: história, cultura, sociedade e emoção.

O fato de este trabalho, agora, ter-se realizado dentro da Pós-Graduação em Ciência da Informação contextualiza um pensamento, em processo há sete anos, dentro do universo informacional humano. /A inserção do estudo da relação entre comunicação visual e a comunicação sonora na Escola de Biblioteconomia da UFMG é que propiciou as lentes e o mirante para aquele movimento de *zoom* proposto na Introdução, que se iniciou discutindo os conteúdos e o contexto das relações, para concluir-se analisando as articulações internas dessas mesmas relações.

O propósito de trazer para a Ciência da Informação um conhecimento sistematizado do universo das transferências de informação audiovisuais, em termos de processos comunicacionais, encaixa-se no esforço de reduzir a incerteza e enfrentar a realidade entrópica.

---

<sup>7</sup> O trabalho de Jamil Cury nos deu subsídios para essa reflexão retrospectiva (CURY, 1987, p.9-10)

Este trabalho, um instrumento na busca da eficácia no uso dos diferentes códigos, apresenta alguns subsídios auxiliares na identificação dos sinais portadores de sentido numa fonte extralingüística de informação, na organização desses sinais em função da interface com o receptor-usuário-leitor-interpretante, na adequação dessa interface aos objetivos informacionais envolvidos. O estudo da veiculação, do suporte e da leitura da informação, conceitualmente envolvido com uma comunicação eficiente, "é um vasto campo de pesquisa que corresponde a uma seção importante do domínio das ciências da informação" (BOUCHE, 1988, p.103).

Este trabalho aponta os campos para onde a Ciência da Informação pode espraiar-se, buscando, por enquanto, o estudo dos meios audiovisuais em outras áreas. Estamos contribuindo para que a teoria da informação alicercê seu próprio corpus teórico, se realmente for o caso de criar tal independência, ou para que os profissionais da informação possam dialogar com outros campos, assumindo o seu papel numa pesquisa interdisciplinar das linguagens. 11

Examinamos, prospectivamente, problemas fundamentais sobre o funcionamento dos canais em questão, como, por exemplo, sua aplicação na transmissão de uma informação, sua percepção pelo aparelho biológico humano, seu uso nas artes, seu processo histórico de uso e desenvolvimento, e suas características enquanto linguagem. Portanto, além de encontrar, e até criar, um folclore de relações audiovisuais, os frutos do nosso esforço se voltam a um saber para viabilizar uma prática. Contribuímos com a Ciência da Informação para a satisfação das crescentes necessidades de comunicação e expressão do ser humano, fornecemos subsídios para a biblioteca tirar maior proveito dos materiais audiovisuais e incentivamos a preservação do acervo cultural brasileiro registrado nesses códigos, devidamente compreendidos e valorizados. Aos artistas e comunicadores, oferecemos uma referência para análise de suas produções e um parâmetro para pensar sobre novas articulações intersemióticas<sup>8</sup>.

Reconhecemos a exigência de uma habilidade altamente especializada para lidar, de forma eficiente, com cada um dos canais. Porém, mostrar um território ao outro, mais do que uma lição diplomática, já é o próprio diálogo. Os profissionais de ambas as áreas deveriam sempre trabalhar em colaboração criativa, amigavelmente abertos para compreenderem-se mutuamente. Para se dominar um método de combinação entre imagens visuais e auditivas, é preciso desenvolver em si mesmo, como um novo sentido, a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum, a música e a construção visual devem ser governadas não apenas pelas mesmas imagens e temas, mas, do mesmo modo, pelas mesmas leis e princípios básicos de construção que governam a obra como um todo. Há uma didática de explicar a comunicação visual para o comunicador sonoro (o músico, o editor de efeitos sonoros), o mundo dos sons para o comunicador visual, e ambos para um terceiro, leigo, mostrando o que há de

<sup>8</sup> Superando o nosso objetivo inicial, as nossas categorias mostram-se adequadas para o estudo não só dos eventos audiovisuais, mas também de qualquer relação sinestésica, comparação entre linguagens ou produção onde se combinam diferentes códigos, o que deve ser melhor avaliado em outra circunstância. Assim, por exemplo, naqueles poemas líricos em que "os códigos sonoros de aliteração e assonância dominam o sistema e atraem os outros códigos da narrativa, repetição, imagens e assim por diante" (ANDREW, 1989, p.67), há uma série complexa de relações. O signo verbal produziu sons e imagens visuais (cadeia de signos) e os signos visuais coordenaram a construção das imagens visuais (processo de conotação que estudamos como existencial, só que, aqui, essa "existência" se dá principalmente na mente que interpreta).

comum e diferente entre o olhar e o ouvir. Mas, se esse foco não fosse apoiado pela iluminação apropriada de questões mais amplas pertinentes à forma e ao objetivo do audiovisual dentro de um contexto, o resultado seria uma mera rubrica de possíveis usos do veículo, truques e soluções técnicas, em vez de um passo em direção a uma teoria plena e consistente. Desejamos dar mais independência e importância aos códigos através do conhecimento do acústico, do visível e do audiovisual, para que se libertem da posição subsidiária mais ou menos cristalizada em várias circunstâncias, dominados que estão um pelo outro ou pelo enredo, pelo texto e pela palavra, para que todos os códigos se tornem efetivamente iguais<sup>9</sup>.

Este estudo não tem razão em si mesmo. Não é o bastante, depois de ter realizado os objetivos propostos, virar a página e colocar na estante a prova da missão cumprida. Enquanto nossas categorias definem todo um campo pouco visado nas pesquisas das ciências da informação, abrimos um caminho, construímos uma ferramenta para análise de conjuntura, um instrumento semiótico para trabalhos futuros. Elaboramos uma sistematização das relações audiovisuais, baseada na Semiótica de Charles Peirce, e a utilizamos para classificar idéias já publicadas que identificamos, relacionando a comunicação visual e a comunicação sonora. Porém não esqueçamos que classificar foi uma primeira aproximação. Ainda estão para ser realizados o aprofundamento nas leituras dessas categorias, o levantamento de outros possíveis fenômenos dentro delas, a verificação da validade dos exemplos recolhidos na literatura e a elaboração de mais instrumentos apropriados de medida e pesquisa. E, continuamente, irão se revelando, em cada um desses passos, mais e mais pistas para novas e importantes pesquisas<sup>10</sup>.

Devemos reconhecer que uma anatomia e uma fisiologia geral de todos os seres que povoam o mundo audiovisual que evocamos, são, evidentemente, o programa de uma ciência, não é assunto que se esgota numa única dissertação de mestrado. Assumimos que nenhuma das questões que levantamos está suficientemente explorada. Repetimos: o nosso trabalho é prospectivo dentro do "estado atual dos apaixonantes estudos em pauta e nos quais inúmeras pesquisas estão ainda por fazer" (SOURIAU, 1983, p.33). O investimento exploratório nas relações audiovisuais, enriquecendo a visão de cada categoria e ampliando a perspectiva sobre as ligações entre a comunicação visual e a comunicação sonora, fica para outras circunstâncias. Assim, como Jamil Cury, de modo algum pensamos ser essa uma "redação permanente ou definitiva. Ao contrário, trata-se de um trabalho aberto, não só às sugestões possíveis, mas também à sua provisoriidade no tempo e no espaço" (CURY, 1987, p.9-10). Dessa maneira, o estudo audiovisual apresenta uma outra característica: também é prospectivo. Volta-se para o futuro de um ponto de vista efêmero como o presente, torna conhecidas as propriedades dessa nova-velha linguagem, para ajudar a explicar o poder das poderosas mídias atuais e dirigir o futuro audiovisual em direção a uma capacidade e uma maturidade ainda maiores; tenta abrir olhos e ouvidos para o que virá ou preparar o que pode vir, pois é cedo para dar por encerrado o processo histórico das linguagens audiovisuais, que apenas se abriu. Impossível, prevendo ou não o fim da história, adivinhar com segurança o que vem por aí e será a fé, a tecnologia e a linguagem do século XXI. O forno crematório do progresso capitalista continua aceso. Queima e

---

<sup>9</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.67 e 86 e EINSENSTEIN, 1990a, p.31 e 155

<sup>10</sup> Cf. BOUCHE, 1988, p.103

recria. Como gostava de repetir Tristão de Athayde, o imprevisto é a única lei da história; preparemo-nos, então, ao menos semioticamente, que o futuro está próximo<sup>11</sup>.

A palavra-chave do nosso trabalho é relação: buscamos dados, comparamos e relacionamos. Criamos e desenvolvemos estruturas relacionadas dialeticamente. Pensamos amplamente em uma conjuntura social para podermos focar o signo audiovisual contextualmente relacionado. Relacionamos disciplinas e autores de áreas distintas. Partimos do existente, ordenando-o, sem preocupação maior com uma divina gênese original, e fomos revelando as relações múltiplas e vastas que existem entre o signo visual e o sonoro, entre o não-verbal e o verbal, entre as condições sócio-econômicas e as culturais, entre a luta de classes e a luta sógnica. O que nos moveu, e continuará nos seduzindo para novos relacionamentos, são os territórios de encontro conquistados pela pesquisa das linguagens audiovisuais, a possibilidade de amplos horizontes para a expressão e a comunicação humanas, a realização de relações claras entre os indivíduos.

Acreditamos que a posição política deste trabalho tenha ficado clara, várias vezes, ao declararmos que são as funções sociais - ser mídia e arte - as verdadeiras razões para que uma atenção similar seja dedicada aos dois campos; ao afirmarmos que o pensamento instaurador do homem ergue, ao mesmo tempo, as diferentes arquiteturas sógnicas e nelas se apóia; quando valorizamos o ser humano pleno; e ao chamarmos a atenção e darmos referências para os confrontos e os conflitos sógnicos da nossa sociedade. Senão, explicitemos algumas questões sobre a hegemonia sógnica na nossa sociedade: o que o verbo esconde? O que realmente ele deseja, e para quem? Que visão de mundo insinua que a representação verbal é a mais concreta, mais sólida? A quem satisfaz a dita univocidade da palavra? Quem disse que é importante ler e escrever, porque não é importante falar, desenhar, tocar e cantar? Por que uma única manifestação simbólica é valorizada? Fala-se tanto em democratizar a informação e a leitura, pensando-se apenas na palavra escrita; mas - e as outras escrituras? Por que passamos a vida estudando e valorizando palavras, e não é estimulada a crítica na leitura de textos não verbais, dos discursos de múltiplos sentidos da nossa comunidade multimídia? Que outra possibilidade de mundo o verbal oculta? E, frisando ainda mais, vamos esclarecer o poder político do estudo das linguagens como num panfleto da revolução semiótica: liberem-se todas as formas de expressão, divulguem-se todas as possibilidades de leitura, habilitem-se leitores e escritores plurais. Que a história do homem no mundo seja marcada de muitas maneiras. Que todas as verdades sógnicas sejam respeitadas. ✓

<sup>11</sup> Cf. ANDREW, 1989, p.86 e RESENDE, 1992

## XV. BIBLIOGRAFIA

AICHER, Otl e KRAMPEN, Martin. *Sistemas de signos en la comunicaci3n visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

ANDRADE, Ana Maria Cardoso de. *Um novo texto no contexto da informa3o popular: os centro de documenta3o e comunica3o*. (tese de Doutorado, USP). A comunica3o da informa3o na Sociedade de classes. p.28-52, 1989.

\_\_\_\_\_. *Processo de constru3o da cidadania: um desafio 3 a universidade*. Texto de palestra proferida na 2ª Semana de Inicia3o Cientifica, UFMG, Belo Horizonte, 1993. (n3o publicado).

\_\_\_\_\_. *Contribui3o ao debate sobre a informa3o social*. [s.n.t.]. 4p.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdu3o*. Terexa Ottoni (trad.) 1ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 270p.

ANTUNES, Jorge. *A Correspond4ncia entre os Sons e as Cores*. Bras3lia: Thesaurus Editora, 1982. 64p.

ARAÚJO, V4nia Maria R. Hermes. Informa3o: instrumento de domina3o e submiss3o. *Ci4ncia da informa3o*, Bras3lia, v.20, n.1, p.37-44, jan./jun. 1991

ARENDT, Hannah. *A condi3o humana*. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universit3ria, 1993. 348p.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percep3o visual*. 2. ed. S3o Paulo: Pioneira, 1984. 503p.

BALÁZS, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Edith Bone (trad.) Londres: Dbson, 1952 apud ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: Uma introdu3o*. Terexa Ottoni (trad.) 1ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 270p.

BATEMAN, Robin. Integrated multi-media libraries: at what stage the integration?. *The Audiovisual Librarian*, v.6, n.1, p.16 - 20, 1980.

BARBOSA, Ana Mae. Artistas americanos se voltam a temas pol3ticos. *Folha de S. Paulo*, 14 de abril de 1992, c.4, p.8

- BESWICK, Norman W. How long can this go on? *The Audiovisual Librarian*, v.4, n.1, p. 3- 4, 1977
- BETHÔNICO, Jalver. *Cor e Som: relações e Comparações*. Belo Horizonte: FUMA, 1988. (Transparências).
- \_\_\_\_\_. *Comunicação Visual e Comunicação Sonora: uma relação*. Belo Horizonte: FUMA, 1989. (Projeto de Graduação não publicado).
- \_\_\_\_\_. *Cor e Som*. Belo Horizonte: FUMA, 1990-1992. (Relatórios de pesquisa não publicados)
- BÍBLIA Sagrada. A.T. Gênesis. 3.ed. Deerfield: Editora Vida, 1991. Cap. 1, p.1.
- BONFIM, Filomena Maria A.; SILVA, Maria Cristina de O.; SILVA, Santuza A.. *Resumo: A máquina e a revolta* (Alba Zaluar), 1994 (não impresso, trabalho para a disciplina "Informação para os movimentos sociais")
- BOUCHE, Richard. Ciência da informação: ciência da forma. *Ciência da informação*, Brasília, v.17, n.2, p.99-104, jul./dez. 1988
- BRASIL, Maria Auxiliadora de Assis. *Com o pé no caminho*. Belo Horizonte: Centro de Psicoterapia Analítico Fenomenológico Existencial, 1990. 140p.
- \_\_\_\_\_. *Vida e Mística*. Belo Horizonte: [s.n.], [ca.1990]. paginação irregular.
- \_\_\_\_\_. *A Técnica; uma ergovisão*. Belo Horizonte: [s.n.], [ca.1990]. paginação irregular.
- \_\_\_\_\_. *O símbolo; uma cosmo-antropo-ergovisão*. Belo Horizonte: [s.n.], [ca.1990]. paginação irregular.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos; uma cosmovisão*. 3.ed. Belo Horizonte: Centro de Psicoterapia Analítico Fenomenológico Existencial, 1990. 142p..
- \_\_\_\_\_. *Da Teoria; Analítico Fenomenológico Existencial*. 4.ed. Belo Horizonte: Centro de Psicoterapia Analítico Fenomenológico Existencial, 1991. 174p..
- CANÇADO, Carlos. Laswell lança projeto 'Bahia Black'. *Folha de S. Paulo*, 25 de março de 1992, c.4, p.1
- CANDE, Roland de. *A música*. São Paulo: Edições 70, 1983. 270p.
- CARPENTER, E. & MacLUHAN. *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971 apud RIOS, Hilmar Toscano. *O som da arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1981. 188p.(Tese, concurso à vaga de Prof. Titular).

CASANOVA, Vera. Biblioteca, uma leitura semiológica. R. Esc. Bibliotecon. UFMG, Belo Horizonte, v.19, n. especial, p. 130-137, mar. 1990.

CLARKE, Reginald. The oral and pictorial records programme of the University of the West Indies, St. Augustine: an overview. *Journal of Documentation*, v.47, n.1, Mar., p. 36-40, 1991

COBRA, Marcos. Marketing básico. São Paulo: Atlas, 1987. 762p.

COELHO, Marcelo. Violência no cinema já passou dos limites. *Folha de S. Paulo*, 8 de abril de 1992, c.5, p.8

COELHO, Nelly Novaes. FP: a dialética do ser-em-Poesia. In GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Fernando Pessoa; obra poética*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, p.XVI-XLIII

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. 222 p.

CRUZ, Graziela Aparecida da; CASTRO, Sebastião Venâncio de; MARTIN, Sílvia De. Resumo: A política dos outros (Teresa Pires do Rio Caldeira), 1994 (não publicado, trabalho para a disciplina "Informação para os movimentos sociais")

CURY, Carlos R. Jamil. *Educação e contradição*. São Paulo: 3 ed., Cortez, 1987. p.134.

\_\_\_\_\_. *Categorias possíveis para uma aproximação do fenômeno educativo*, [s.n.t.], p.121-127.

DAVIS, Howard; SPINK, Jonathan. Developing an audiovisual catalogue for communications and image studies. *The Audiovisual librarian*, v.16, n.4, p.158-166, 1990.

DOLABELA, Marcelo (org). *Poesia. Imagem. Som*. Belo Horizonte: 1ed, Prefeitura de Belo Horizonte. 1994. 56p. temporada de poesia v.4

EINSENSTEIN, Sergei. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 375p.

\_\_\_\_\_. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a. 227p.

\_\_\_\_\_. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b. 145p.

EMERICH, Hécio. Campanhas planetárias não são o que parecem. *Folha de S. Paulo*, 7 de abril de 1992, c.3, p.7

ERBOLATO, Mário L.; BARBOSA, Júlio César T. *Comunicação e cotidiano*. Campinas: Papyrus, 1984. 192p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed.rev.aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.1838 p.

- FERREIRA, Cristina dos Santos; PIRES, Elizabeth Rodrigues Pires; DUMONT, Lígia Maria Moreira. Resumo: *Quando novos personagens entraram em cena* (Eder Sader), 1994 (não impresso, trabalho para a disciplina "Informação para os movimentos sociais")
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973
- FOLHA DE S.PAULO - Sexta-feira, 17 de abril de 1992, c.4, p.1
- FOLHA DE S. PAULO. *Melodia pinta o sete em São Paulo*. 11 de abril de 1992, c.4, p.1
- FOLHA DE S. PAULO. Nelson Ned acusa Gipsy Kings de plágio. 8 de abril de 1992, c.5, p.3
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 2.ed.rev.aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. 196 p.
- FREITAG, Bárbara. *Escola, estado e sociedade*. 4.ed. São Paulo: Moraes, 1980. 140p.
- GADOTTI, Moacir. *Ação social e prática social transformadora*. [s.n.t.], p.5-13.
- GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Fernando Pessoa; obra poética*. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p.154
- GIRON, Luís Antônio. Caetano acusa locutor em programa de TV. *Folha de S. Paulo*, 16 de abril de 1992, c.4, p.10
- GOETHE. *Conversações com Eckerman* (23 de março de 1829) apud EINSENTEIN, Sergei. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a. 227p.
- GOMEZ, Maria N. González. Informação e conhecimento. *Ciência da informação*, Brasília, v.13, n.2, p.107-114, jul./dez. 1984
- GONÇALVES FILHO, Antônio. 'Romeu e Julieta' ganha nova versão. *Folha de S. Paulo*, 23 de março de 1992, c.4, p.3
- HAFT. What does the reader want? *The reading process* - London - Bingley, [s.d.], p.41-48
- HARRISON, Helen P. Training for audiovisual archivists. *The Audiovisual Librarian*, v.16, n.3, p.116-122, 1990
- HEGEL. *Estética - pintura e música*. trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & Companhia Editores, 1974, p.181-182 apud WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989. 256p.
- HENEINE, Ibrahim Felipe. *Biofísica básica*. Rio de Janeiro: Atheneu, 1984. 402p.
- HESSELGREN, Sven. Los Medio de Expression de la Arquitetura. Trad. eng. Bengt Dahlbäck, Rev. Téc. do arq. César V. Janello. Buenos Aires: Eudeba, 1964 apud RIOS, Hilmar Toscano. O

- som da arquitetura. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1981. 188p.(Tese, concurso à vaga de Prof. Titular).
- LEINING, C. E. *Tratado de Musicoterapia*. Seta, 1977. p.13-78
- LIDA, Itiro. *Ergonomia: projeto e produção*. 2ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1992, 465 p.
- LUSHINGTON, Nolan; MILLS JUNIOR, Willis N. *Libraries designed for users; a planning handbook*. Siracuse: Gaylord, 1979. 289p.
- JABOR, Arnaldo. Cavani quer faturar em "O Porteiro da Noite", *Folha de S. Paulo*, 16 de abril de 1992, c.4, p.10
- JABOR, Arnaldo. Novo show de Caetano é prova de um possível país. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr. 1992, c.4, p.10
- KRUGER, Peter. The effects of multimedia technology on news distribution. *The Audiovisual Librarian*, v.18, n.1, p.42-45, 1992
- MALINS, Frederick. *Mirar un cuadro*. 1. ed. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983. 128p.
- MARTELETO, Regina Maria. Informação: Elemento regulador dos sistemas, fator de mudança social ou fenômeno pós-moderno? *Ciência da informação*, Brasília, v.16, n.2, p.169-180, jul./dez. 1987
- MARTINS, E. (org.) *Manual de Redação e Estilo*. 1.ed. Sao Paulo: Maltese, 1990. 351p.
- MASSARI, Fábio. Young Gods revê sonoridade do rock. *Folha de S. Paulo*, 15 de abril de 1992, c.4, p.1
- MCCARTHY, Cavan M.; TARGINO, Maria das Graças. Materiais audiovisuais na sociedade e nas bibliotecas brasileiras. *R. Esc. Bibliotecon. UFMG*, Belo Horizonte, v.13, n.2: p.302-321, set. 1984
- McLEISH, Kenneth & McLEISH, Valerie. *Guia do Ouvinte de Música Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 254 p.
- MENUHIM, Yehudi & DAVIS, Curtis W. *A Música do Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 319p.
- MIRANDA, Antônio. Treinamento no uso da biblioteca com recursos audiovisuais: revisão da literatura. *R. Esc. Biblioteconomia*. UFMG, Belo Horizonte, v.5, n.2: p. 145-164, set. 1976.
- NATTIEZ, Jean-jacques; ECO, Umberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, [s.d.]. 166p.

- OGDEN, G. K. & RICHARDS, I. A. *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972  
apud COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. 2 ed. São Paulo:  
Perspectiva, 1980. 222 p.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987. 358p.
- PALOMINO, Erika & FIORAVANTE, Celso. A vingança do Kitsch. *Folha de S. Paulo*, 8 de abril  
de 1992, c.5, p.1
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. 5. ed. Barcelona: Tusquets Editores,  
1985
- PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1982. 224 p.  
(co-editado pela FENAME)
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. 339p.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 148p.  
\_\_\_\_\_. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1989. 144p.  
\_\_\_\_\_. *Semiótica & literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987. 165p.
- PINTO, Aloyson. A educação, agora. *Universidade e sociedade*, [s.l.: s.n.], n.4, p.47-55, dez  
1992.
- PINTO, Júlio. *1, 2, 3 da Semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995. 70p.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Einsenstein*. 1ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. 88p.
- RESENDE, Otto Lara. Brasileiro, profissão: Poeta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1992,  
Revista D', p.4
- RESTALLACK, Dorothy. *The Sound of music and plants*. Marina Del Rey: De Vorss & Company,  
1973 apud WALKER, Morton. *O Poder das cores*. 1ed. São Paulo: Saraiva. 1995. 205p.
- RIEMANN, Hugo. *Composición Musical (teoria de las formas musicales)*. Trad. Robert Gerhard.  
2.ed. Barcelona: Labor, 1943 apud RIOS, Hilmar Toscano. *O som da arquitetura*. Belo  
Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1981. 188p.(Tese, concurso à vaga de Prof.  
Titular).
- RIOS, Hilmar Toscano. *O som da arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG,  
1981. 188p.(Tese, concurso à vaga de Prof. Titular).  
\_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo da cor*. 3. ed. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes  
da UFMG, 1969.

- RUIZ, João Álvaro. *Metodologia científica*. 1. ed. São Paulo: Ed. Atlas, 1977
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. 120 p. (Coleção Primeiros Passos)
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 1983. 276p.
- SUPERMERCADO MODERNO. Comunicação Visual técnica está pintando no ramo. [s.l.: s.n.], Janeiro de 1985, p.11-22
- SPITZCOVSKY, Jaime. Madonna do rock russo é homem. *Folha de S. Paulo*, 14 de abril de 1992, c.4, p.1
- STEWART, R. J. *Música e psique*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 184p.
- TAME, David. *O poder oculto da música*. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 336p.
- TEREZA, Irany. Dubladores faturam gravando mensagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1995, p.18.
- TOCH, Ernest. *La Melodia*. Trad. Robert Gerhard, Barcelona, Labor, 1931 apud RIOS, Hilmar Toscano. *O som da arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1981. 188p. (Tese, concurso à vaga de Prof. Titular).
- WALKER, Morton. *O Poder das cores*. 1 ed. São Paulo: Saraiva, 1995. 205p.
- WEBER. *O caminho para a música nova*. trad. Carlos Káter . São Paulo: Novas Metas, s.d. apud WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989. 256p.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989. 256p.
- VRIES, Johanna L. de. Media and manager: an audiovisual relationship? The use of av media in library management. *The Audiovisual Librarian*, v.16, n.2, p.64-69, 1990