

eikon 13

Journal on
Semiotics and Culture

20243/ 1st edition

eikon 13

**Journal on
Semiotics and Culture**

2023 / 1st edition

Credits

eikon

journal on semiotics
and culture

Editors-in-Chief

Anabela Gradim
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura
cmoura@ubi.pt

Design

Catarina G. Moura
Rafael Mangana

Web Support

Miguel Manteigueiro

URL

www.eikon.ubi.pt

ISSN

2183-6426

DOI

10.25768/eikon



International Scientific Board

Anastasia Christodoulou Aristotle University of Thessaloniki, Grécia

Ana Oliveira Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Ana Catarina Pereira Universidade da Beira Interior, Portugal

Anabela Gradim Universidade da Beira Interior, Portugal

Ângela Nobre Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

António Fidalgo Universidade da Beira Interior, Portugal

António Machuco Rosa Universidade do Porto, Portugal

Arthur Asa Berger San Francisco State University, EUA

Catarina G. Moura Universidade da Beira Interior, Portugal

Catarina Rodrigues Universidade da Beira Interior, Portugal

Francisco Tiago Paiva Universidade da Beira Interior, Portugal

Göran Sonesson Lund University, Suécia

Heitor Rocha Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Herlander Elias Universidade da Beira Interior, Portugal

Hermenegildo Ferreira Borges Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Ivone Ferreira Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jaime Nubiola Universidad de Navarra, Espanha

Jean-Marie Klinkenberg Université de Liège, Bélgica

João Carlos Correia Universidade da Beira Interior

José Bragança de Miranda Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Enrique Finol Universidad del Zulia, Venezuela

Kalevi Kull Tartu University, Estónia

Lúcia Santaella Braga Universidade de São Paulo, Brasil

Madalena Oliveira Portugal

Marcos Palácios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Augusta Babo Universidade Nova de Lisboa, Portugal

María del Valle Ledesma Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maria Teresa Cruz Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Moisés Lemos Martins Universidade do Minho, Portugal

Morten Tønnessen Stavanger University, Noruega

Paolo Maria Fabbri IULM Milano / LUISS Roma, Itália

Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Rocco Mangieri Universidad de los Andes, Venezuela

Silvana Mota Ribeiro Universidade do Minho, Portugal

Tito Cardoso e Cunha Universidade da Beira Interior, Portugal

Tiziana Maria Migliore Università Luav di Venezia, Itália

Vincent Colapietro Pennsylvania State University, EUA

Winfried Nöth Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Zara Pinto Coelho Universidade do Minho, Portugal

Presentation

eikon is an Open Access journal on Semiotics and Visual Culture edited with a continuous publishing flow, supporting both thematic and general calls for papers, that accepts articles written in Portuguese, English, Spanish and French. A call for reviewers is permanently open.

Receptive to a broad range of theoretical and methodological approaches, eikon welcomes original research articles in the field of semiotics, understood as the systematic study of signifiers, meanings, and its effects. This study can take up many forms and objects: the significance constructions at the individual subject level; the outside world objects; and the inter-subjective relationship with others. In the first case it intersects with logic and theory of knowledge. In the second, taking care of physicalities, sensitive objects, touches both discourse analysis, and image scrutiny, in the various languages that the two comprise: literature, narrative, media text and framing, photography, film, advertising, art, and forms of expression emerging in these and other languages. Semiotics dealing with intersubjectivity is mainly concerned with the pragmatic dimensions of the production of meaning, and in this sense, it crosses paths with rhetoric and discourse ethics, advertising and political communication.

eikon interprets the growth of globalized Western culture as a gradual transition from a logocentric world - focused on the rational use of the word as it emerged in Greece in centuries VI and V b.C - to an increasingly visual culture builded around image and its use, so well expressed today in the diversity and ubiquity of screens. This passage from a logocentric world to a visual universe represents also a movement from logos towards pathos, speech towards impulse and action. The transition from discourse (symbol) to imagery (icon), tends today to be perceived as a section, a real epistemological cut that would mark the shift between paradigms. Instead, eikon chooses to emphasize the continuities and dependencies of the coexistence between the two regimes, and the intimate link on which both depend.

eikon is interested in semiotics and its objects, starting with man's most basic question about meaning: "What does all this mean?". *Id est*, it is interested in "how" and "why" things mean, and in "what do

certain things mean", how do they bespeak those who used them to mean something. These issues are terribly old, and sparkingly new: they have been changing and evolving as new and different media are becoming available for man to signify.

All eikon's content is freely available without charge to the user or his institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

eikon, by LabCom, is licensed under a Creative Commons Atribuição 3.0 Unported License. By submitting your work to the journal, you confirm you are the author and own the copyright, that the content is original and previously unpublished, and that you agree to the licensing terms. eikon only publishes original content, and authors are responsible for verifying the inexistence of plagiarism, including self-plagiarism and previous publication.

By submitting your work, you also agree on the standards of expected ethical behavior, which follow the COPE's - Committee on Publication Ethics - Best Practice Guidelines, and the International Standard Guidelines for authors.

Index

07 _ 08

Apresentação

Luiza Müller
Bruno Leites

19 _ 16

**Luz artificial: questões de autoria e
escritura na pesquisa em Comunicação**

Fabrcio Lopes da Silveira

17 _ 22

**Memória e esquecimento: os currais da
seca no Ceará à luz da Semiótica Cultural**

Lya Brasil Calvet
Beatriz Rabelo Cavalcante
Vagner Gonzaga Sales Tabosa

23 _ 32

**Semioses de uma cartografia:
os coletivos sociais na produção
de novos regimes de visibilidade**

Nilton Faria de Carvalho

33 _ 42

**Cenas de um casamento:
Bergman e as séries de TV**

João Fabricio Flores da Cunha

43 _ 52

**Os significados dos presentes das
marcas para influenciadores digitais
e os novos regimes de visibilidade**

Rafael Orlandini
Clotilde Perez

53 _ 62

**Micropolíticas trans-queer: programações de
gênero e os devires-outros das montações drag**

Douglas Ostruca
Nísia Martins do Rosário

63 _ 72

**In/visibilidades de Gênero, Pessoas Trans e
Banheiros Públicos**

Taís Severo

73 _ 80

Semiótica crítica: o visível e o enunciável

Jamer Guterres de Mello
Alexandre Rocha da Silva (*in memorian*)

81 _ 90

**A produção comunicacional da escuta da
Nona Sinfonia nos jornais brasileiros de 1918**

Cássio de Borba Lucas

91 _ 103

**Semiótica da Cultura e Princípio da
Energia Livre: tecendo afinidades**

Arthur Walber Viana

Apresentação

Luiza Müller¹

Bruno Leites²

A episteme de uma época é o sistema que institui as condições de possibilidade de um saber, seja o expresso em uma teoria, seja o que se encontra investido em uma prática. Para compreender o seu funcionamento é preciso voltar a atenção ao que lhe é contemporâneo: seus discursos, técnicas e tecnologias, meios e mídias, corporalidades, materialidades, linguagens e expressões. Ou seja, é preciso debruçar-se sobre esse conjunto múltiplo de signos de modo a investigar sua aderência a um dado recorte epistemológico.

Além de dar a ver os códigos de sua época, tais fenômenos empíricos também apontam para as discontinuidades que separam as diferentes epistemes. Considerando tal sistematização como um pressuposto para a constituição de sentido, os códigos agrupam-se de modo a configurar regimes de visibilidade e dizibilidade enquanto agenciamentos coletivos semióticos que, por sua vez, estabelecem limites ao mesmo tempo que multiplicam o que se pode ver, falar e comunicar.

Nesse contexto, Gilles Deleuze alerta que tanto o visível, quanto o enunciável, não são sempre facilmente percebidos: “são até mesmo invisíveis enquanto permanecem nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis, sem nos alcançarmos até a condição que as abre” (Deleuze, 1988, p. 66). Nesta perspectiva, cabe à semiótica pesquisar, descrever e abrir os caminhos para a compreensão de tais regimes. Consideramos que a obra de Michel Foucault (2019; 2020), de sua parte, lega a tais regimes uma questão própria à comunicação, pois são eles que, compondo o arquivo de uma dada época, instituem o comunicável de tal período.

Em sua célebre obra *As Palavras e as Coisas* (1966), Foucault evidencia, justamente, os processos de rompimento do pensamento ocidental consigo mesmo, a começar pela Renascença, marcada pelo ideal da semelhança como sua episteme, passando pela Era Clássica, condicionada pela representação como elo entre a linguagem e o conhecimento e, por fim, a Modernidade enquanto o berço do homem como sujeito e objeto de saber.

Mas, no que diz respeito aos nossos dias, estaríamos a viver uma nova ruptura epistemológica? Quais seriam os regimes de visibilidade e dizibilidade desse novo tempo e como se edificam em seus sentidos e processos semióti-

cos? De que maneira tais regimes se traduzem a partir de objetos sensíveis, como a literatura, a fotografia, o cinema, a publicidade, a arte, as narrativas jornalísticas e outros? A quais rupturas apontam tais objetos?

A décima terceira edição da revista Eikon apresenta 10 artigos unidos sob uma mesma temática: A Semiótica e os novos regimes de visibilidade e dizibilidade. Tal proposta parte de uma provocação a respeito do que pode ser dito, assim como sobre o que pode ser visto, ou seja, o comunicável de nossa época. A diversidade de objetos de estudo nos textos aqui publicados encontra diálogo na problematização dos diferentes regimes de comunicáveis que são observados hoje ou que, do passado, trazem questões relevantes para pensar o presente.

Memória e esquecimento: os currais da seca no Ceará à luz da Semiótica Cultural, de Lya Brasil Calvet, Beatriz Rabelo Cavalcante e Vagner Gonzaga Sales Tabosa, resgata um sofrido capítulo da história do estado brasileiro - a criação de campos de concentração para impedir que flagelados da seca adentrassem a capital, Fortaleza, no início da década de 1930. Esse resgate, com base na Semiótica da Cultura, a partir de objetos sensíveis como esculturas e outras obras de arte, é feito de modo a compreender como a linguagem (escrita, sonora ou visual) é arquivo capaz não somente de conservar informação, mas também de operar ressurreições, resgatar dos mortos existências silenciadas, iluminando-as no presente. Também sob a luz da Semiótica da Cultura, em *Semioses de uma cartografia: os coletivos sociais na produção de novos regimes de visibilidade*, Nilton Faria de Carvalho debruça-se sobre as lutas sociais atuais para pensar as dinâmicas de sociabilidade e suas mediações de modo a evidenciar como são capazes de produzir novos regimes de visibilidade.

A partir de uma lógica diacrônica, *Cenas de um casamento: Bergman e as séries de TV*, de João Flores da Cunha, propõe que a minissérie dirigida pelo diretor sueco em 1973 utiliza-se de uma linguagem de séries de TV que seria observada somente no início do século XXI. Já em *A produção comunicacional da escuta da Nona Sinfonia nos jornais brasileiros de 1918*, Cássio de Borba Lucas toma o viés semanalístico de Júlia Kristeva para analisar escutas da Nona Sinfonia de Beethoven enquanto um fenômeno de comunicação, situando este regime circunscrito de visibilidade e dizibilidade de modo a investigar a proliferação de escutas por seus signos e hábitos interpretantes. Rafael Orlandini e Clotilde Perez, por sua vez, no artigo *Os significados dos presentes das marcas para influenciadores digitais e os novos regimes de visibilidade*, abordam os processos contemporâneos de significação agenciados na dinâmica de presentear e os objetos publicitários.

1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, RS, Brasil. Mail: luiza.muller@ufrgs.br

2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, RS, Brasil. Mail: bruno.leites@ufrgs.br

Os regimes de visibilidade de gênero são trabalhados em dois textos que também exploram o ambiente online. *In/visibilidades de Gênero, Pessoas Trans e Banheiros Públicos*, da pesquisadora Taís Severo, aborda tais agenciamentos em sua relação com o uso de banheiros públicos através de uma etnografia digital realizada nas comunidades de pessoas trans na plataforma de fóruns Reddit. O tema, tomado a partir de uma revisão dos Trans Studies, expressa suas complexas variantes na exigência de uma performatividade de marcadores estereotípicos de gênero agenciada por tais espaços. Já em *Micropolíticas trans-queer: programações de gênero e os devires-outros das montações drag*, as autoras Douglas Ostruca e Nísia Martins do Rosário, também na esteira das micropolíticas trans e queer, reposicionam a noção de montagem conectando-a ao conceito de agenciamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, de modo a investigar como operam as programações de gênero em tutoriais de maquiagem drag publicados no YouTube. De maneira inventiva, o texto ainda apresenta o desdobramento analítico de duas séries divergentes: o devir-drag em Paul B. Preciado e o devir-heteronímico em Fernando Pessoa, descrevendo suas estratégias de desidentificação e despersonalização.

Já os três textos que abrem este dossiê compõem um bloco de reflexão teórica da semiótica para a comunicação. Em *Luz artificial: questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação*, Fabrício Lopes da Silveira problematiza a necessidade de se pensar uma epistemologia da escrita como etapa essencial para que seja possível pensar uma epistemologia da Comunicação. Arthur Walber Viana, de sua parte, une a Semiótica da Cultura de Iuri Lotman ao princípio da Energia Livre do neurocientista Karl Friston para propor uma comunicação promotora de mudanças, uma comunicação de-formativa. Para Jamer Guterres de Mello e Alexandre Rocha da Silva, o campo da comunicação é objeto de estudo traduzido com base na semiótica. Em *Semiótica crítica: o visível e o enunciável*, os autores apresentam uma arqueologia dos conceitos de comunicação a partir dos dispositivos que os tornam visíveis e/ou enunciáveis, produzindo algo raro: o acontecimento comunicativo e sua subsequente institucionalização.

O novo demanda uma reorganização do que é possível comunicar e que, comunicado, pode ser visto, ouvido, percebido, enunciado e reproduzido. A reconfiguração de dizíveis e visíveis, portanto, não depende apenas de grandes irrupções, pois está também no hábito das práticas cotidianas assim como nas técnicas e teorias desenvolvidas a longo prazo. Nesse âmbito, desejamos a todos uma boa leitura dos artigos aqui apresentados para a problematização (no sentido propriamente foucaultiano do termo - crítica contínua e produtiva) de tais questões.

Agradecimentos

Os editores convidados agradecem à equipe da Eikon e aos diversos pareceristas que avaliaram os textos submetidos. Agradecem também a todas as autoras e autores que submeteram seus manuscritos para serem avaliados pela comissão editorial.

Referências Bibliográficas

Deleuze, G. (1988) Foucault. São Paulo: Brasiliense.

Foucault, Michel. (2020) O Nascimento da Clínica. Rio de Janeiro: Editora Forense.

Foucault, Michel. (2019) História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva.

Fabício Lopes da Silveira

Universidade Federal de Ouro Preto
Brasil

Artificial light: authorship and writing issues in Communication research

Written in the first person, in a fragmentary way, the essay problematizes issues of authorship and writing in Communication research. At the beginning, it discusses a recent literary work: the book *Sol Artificial*, by Argentine writer J. P. Zooney (2020). From there, it seeks counterpoints and illustrative resonances – some almost anecdotal – among authors referenced in our area, even more popular in the scope of Social Sciences and Humanities. As the fragments are articulated, the hypothesis becomes clearer: the Epistemology of Communication will not be complete without an eventual epistemology of writing.

Keywords:

Epistemology of Communication; authorship; creative writing; theoretical fictions.

Luz artificial: questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação

Redigido em primeira pessoa, de modo fragmentário, o ensaio problematiza questões de autoria e escritura na pesquisa em Comunicação. Discute, ao início, um lançamento literário recente: o livro *Sol Artificial*, do argentino J. P. Zooney (2020). A partir daí, busca contrapontos e ressonâncias ilustrativas – algumas quase anedóticas – entre autores referenciados em nossa área, mais populares no âmbito das Ciências Sociais e das Humanidades. Na medida em que os fragmentos se articulam, organiza-se a hipótese de que a Epistemologia da Comunicação não estará completa sem uma eventual epistemologia da escrita.

Palavras-chave:

Epistemologia da Comunicação; autoria; escritura; ficções teóricas.

Concluí a leitura de um livro cujo título é *Sol Artificial*. Foi lançado no Brasil em 2020, pela editora DBA. O autor é um argentino chamado J. P. Zooney. O livro é repleto de imagens intrigantes, tem um senso de humor amargo e é capaz, como poucos, de despertar nossas inquietações. Do ponto de vista temático, é um livro de ficção científica. Afinal explora as pautas mais comuns do gênero. Aborda assuntos como a inteligência artificial, o avanço tecnológico vertiginoso, os limites impostos à consciência, à humanidade e à natureza num planeta hiperconectado. A expressão “sol artificial”, nesse sentido, é sintomática: sugere um tubo de raios catódicos, nada mais do que a tela de um televisor ligado. Refere à luminosidade que emana dos monitores digitais e eletrônicos que hoje povoam nossos espaços vitais. Do ponto de vista formal, há mais radicalidade. Trata-se de um livro de contos, a princípio. Esses contos, no entanto, se apresentam, num primeiro grupo, como entrevistas feitas pelo autor com personagens hipotéticos: Umberto Matteo, um imigrante vindo do futuro; Dr. Diego Grenstein, libertador do segundo campo de concentração informático, encontrado em Buenos Aires, em março de 2007; o ex-programador de computadores Nicolás Aspié; Ramiro Schwazer Filho, engenheiro genético e coordenador do Departamento de Experimentações em Datiloscopia do Conicet; Matilda Cristófora, uma ex-estudante de antropologia com uma doença terminal; e Sara Levi, sobrevivente de Auschwitz.

Num segundo conjunto – “A carta”, “Histeria e capitalismo afetivo”, “Réquiem para o homem de barro”, “Fenomenologia do domingo”, “A pergunta pelo *click*” e “Tenho três filhos” – estão ensaios filosóficos a parodiar os discursos acadêmicos, com sua onisciência, seu distanciamento e seu ceticismo habituais. Esses dois formatos – ora entrevistas, ora ensaios – vão se alternando. O que se produz, nessa alternância, é um painel de doze escritos experimentais e arrojados. Não se perde em nenhum momento a força poética, a delicadeza e a dimensão de crítica social.

Após a leitura, me causou espanto o fato de que a recepção crítica da obra – as matérias jornalísticas, as resenhas publicadas a respeito nos suplementos literários – tenha destacado um aspecto externo ao texto. Quase sempre se refere à decisão do autor de semantizar anônimo, escondido atrás de um pseudônimo¹. J. P. Zooney, na realidade, é Juan Pablo Ringelheim. E essa identidade secreta só veio a público nove anos depois do lançamento da primeira edição argentina.

Ao lançar mão dessa estratégia de mascaramento – podemos agora interpretar –, o escritor estaria se convertendo, ele próprio, num de seus personagens, estaria mergulhando no mesmo magma ficcional no qual eles habitam? Podemos supor ainda que se trata de um drible na superexposição, um ardil para vencer as demandas por convicção, posições taxativas, verdades absolutas e hipercoerência que hoje nos chegam sobretudo através das redes sociais? Provavelmente, sim.

1. A título de ilustração, posso citar duas matérias: “Argentino J. P. Zooney defende o chamado confundismo como movimento literário”, publicada na Folha de São Paulo, em 22/11/2020; e “Argentino J. P. Zooney tem seu primeiro livro lançado no Brasil”, veiculada no jornal de literatura Rascunho, em 04/11/2020. Ambas dão destaque à polêmica em torno do pseudônimo.

Não há nada mais sensato do que admitir que o melhor a ser feito – principalmente para um escritor (e o mesmo talvez se aplique a qualquer indivíduo verdadeiramente livre) – é esquecer-se de si, variar de nome e personalidade, em diálogo e conformidade com os mundos narrativos que inventa (ou que atravessa). É uma questão de sobrevivência e adaptação. É uma questão de inteligência.

Na literatura, porém, tais recursos são bastante comuns. Podemos recordar, para citar um exemplo inevitável, os tantos heterônimos criados pelo poeta português Fernando Pessoa. Bastaria lembrar de George Orwell, Lewis Carroll, Mark Twain e Pablo Neruda. A lista de casos similares seria enorme. Elena Ferrante seria outro nome contemporâneo digno de destaque.

Mas e na ciência? E na ciência da Comunicação? Como isso se traduz? Existe algo equiparável?

...

Muito embora já tenhamos discutido a “morte do autor”, a diluição do sujeito moderno sob o imperativo dos poderes invisíveis e das tramas discursivas que o determinam (seja o valor econômico do capital, seja o inconsciente, sejam os aparelhos ideológicos ou as regras da linguagem), tais exercícios de desaparecimento ainda permanecem pouco frequentados. Quando existem, são aberrações. Resultam envoltos num certo exotismo, como se fossem ocorrências fortuitas, presas numa insularidade incontornável. Estariam compondo um substrato secundário – e logo desprezível – de nossa atuação. Seriam incapazes de impactar numa *epistême*, insuficientes para gerar, em torno de si, um sistema de pensamento. Mas terá sido sempre assim? Que fissuras existem nessa interdição?

...

Sob o pseudônimo de Maurice Florence – passo agora a me lembrar –, Michel Foucault escreveu um breve apanhado de sua obra e de sua carreira dentro do verbete “Foucault”, no *Dictionnaire des Philosophes*, editado por Denis Huisman, em 1984 (Paris: PUF, vol. I, p. 941; cf. Dean e Zamora, 2021). É um caso paradigmático. Foucault tornando-se outro para escrever sobre si mesmo.

Em 1936, um dos principais teóricos da Teoria Crítica, Theodor Adorno, teve um de seus mais conhecidos artigos sobre o jazz publicado sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler. Chega a ser assustador. É uma alcunha carregada de significados. Imagino um cão raivoso salivando. Os caninos à mostra.

Por volta de 1910, quando começou a publicar seus primeiros escritos, o filósofo alemão Walter Benjamin, parceiro de Adorno, optou por adotar um pseudônimo: Aroob era a assinatura que utilizou em seus textos da juventude. Duas décadas mais tarde, Benjamin retornou à mesma estratégia. A peça de rádio-teatro “No minuto exato”, publicada no *Frankfurter Zeitung*, em 06 de dezembro de 1934, apareceu creditada a um suposto Detlef Holz. No final de março de 1935, no mesmo veículo, Holz assumiria dois outros escritos: “Conversa assistindo ao corso. Ecos do carnaval de Nice” e “A mão de ouro. Uma conversa sobre o jogo” (Benjamin, 2018; Di Chiara, 2019).

Em boa parte, as razões de Benjamin e Adorno são razões históricas, têm a ver com as perseguições (étnico-religiosas e) políticas que enfrentaram.

Na segunda metade da década de 1990, o filósofo e crítico cultural inglês Mark Fisher aparecia protegido sob os pseudônimos de Maria do Rosário – sim, “Maria do Rosário”! –, Mur Mur, Linda Trent e Uttunal.

Uttunal era (...) “la entidad *flatline*”, que [Fisher] identificaba explícitamente con la Ética de Spinoza. Entendida en el marco de la filosofía spinoziana, Fisher usaba la expresión “señal uttunal” para referir a una entidad abstracta de causalidad trascendental. “Uttunal” es la cosa, el ser, la entidad, que a veces escribía a través suyo² (Colquhoun, 2021, p.14).

Nick Land, professor e antagonista predileto de Fisher, também se deixava possuir por entidades como Cur, Vauung e Can Sah. Para ele, eram avatares, vozes narrativas que se apossavam de seu corpo, guiando suas ideias. Hoje, esses escritos parecem formar um bestiário de horror cósmico extraído da imaginação de H. P. Lovecraft. E a intenção era soar justamente assim.

Quanto a Fisher e Land, tratava-se de criar um número de personagens conceituais autônomos, homens, mulheres, demônios ou outras entidades abstratas e indefinidas que seriam utilizados tanto para descrever quanto para provocar acontecimentos online (fomentar rixas, provocações, polêmicas públicas e processos decisórios). Era um método, portanto. Tudo muito adequado aos preceitos hipersticionais que o CCRU alimentava. O CCRU – *Cybernetic Culture Research Unit* – era o grupo ao qual ambos estavam vinculados, junto ao Departamento de Filosofia da Universidade de Warwick, no Reino Unido (Silveira, 2020, 2021; Júnior e Mickus, 2021). “Hiperstições”, como eles propunham, eram experiências de trânsito entre ciência e ficção, prosa acadêmica e jogos de simulação, efeitos de realidade e virtualidade. Fluxo informacional. Trânsito, transição e transe.

Tais eventos, de fato, são singularíssimos. São acidentes. De alguma forma, são “experiências-limite”, que falam sobre os regimes de identidade, controle e poder que hoje nos governam. Uma ciência da comunicação mais plural – com a qual nos vemos agora comprometidos – precisaria problematizá-las, incorporando-as, dando-lhes a atenção e o relevo que merecem. São problemas emergentes: novos regimes do dizível.

...

Como nenhum outro pesquisador em nossa área, Walter Benjamin notabilizou-se por cruzar inúmeros formatos expressivos: o tratado, as cartas, os diários, o aforismo, a citação, a montagem, o fragmento, a imagem de pensamento, a descrição, o diálogo, a alegoria, a imagem gráfica... Não espanta que tenha, há poucos anos, reaparecido como contista (Benjamin, 2018; Di Chiara, 2019). Na medida em que seu espólio vai sendo traduzido, na medida em que novos escritos são descobertos, caindo em domínio público, é provável que outros gêneros sejam acrescentados à lista. O que vemos em *A Arte de Contar Histórias* – além de uma nova tradução para o clássico ensaio sobre Nikolai Leskov – é

2. Ver Linda Trent – uma correção: ver Fisher enquanto Linda Trent –, em “K-Punk Glossary”, 30 de agosto de 2004, disponível em K-Punk. Conferir: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/004042.html>.

Benjamin se aventurando nos domínios da *short story*, num formato ficcional breve, transitando da crítica literária ao conto, buscando inscrever um no outro, praticá-los sem distinção, como duas reentrâncias numa mesma planície. Num desses escritos, intitulado “O segundo eu”, Krambacher é um funcionário público que se vê sozinho durante o *Réveillon*. Ele resolve sair à rua. Deseja encontrar pessoas com quem possa comemorar o Ano Novo. Depara-se então com um panorama imperial, um *kaiserpanorama*, um dispositivo estereoscópico que lhe permitirá, a baixíssimo custo, visitar o ano que termina. Através das lentes daquela geringonça, o operador da máquina lhe explica, ele conseguirá vislumbrar seu “segundo eu”. Fascinado, Krambacher cede à tentação. “A viagem pelo ano velho começa. Doze imagens – para cada uma delas uma pequena legenda” (Benjamin, 2018, p.123-125).

...

As nomeações de Maurice Florence, Hektor Rottweiler, Detlev Holz, Maria do Rosário e Can Sah, dentre outros que por ventura possamos encontrar, não interessam apenas porque agregam, aos escritos, sentidos diversos – de ironia, de afastamento, de aparente descompromisso, de filiação estética (“J. P. Zooney” remete a J. D. Salinger, é bom notar), de autocrítica implícita ou mesmo de galhofa. Importam porque produzem, num primeiro plano, uma voz narrativa, indicando a existência, num plano de fundo, de um “segundo eu”, tal qual o conto de Benjamin, uma *segunda pessoa* instalada às costas do autor (ou melhor: acomodada sob os ombros da pessoa jurídica do autor), como um alter ego, um duplo fantasmático prestes a se cristalizar na nossa frente e nos interpelar, numa sorte imponderável de contatos, reflexos e mediações. É uma surpresa e um desafio lançados àquele que lê. São deslocamentos do lugar de fala. Deslocamentos dos lugares de poder. Não reside aí um problema comunicacional?

Parece-me que sim, tanto numa acepção estrita – pois as mídias, em larga medida, promovem brincadeiras de esconde-esconde, operações de fazer transparecer e fazer sumir da superfície do visível (Krapp, 2020³) – quanto numa acepção mais larga, entendendo-se a comunicação, no caso, como o “desvelamento do ser”, descoberta e troca imprevisíveis. Mas há mais.

Quando lembramos dos rigores científicos aos quais nos acostumamos, os rigores que nos são cobrados em ambientes mais formais, nos colocamos em dúvida quanto à conduta de Michel Foucault – e daqueles que já se comportaram como ele, tais como Adorno, Benjamin, Fisher e Land. Eles teriam cometido fraudes científicas? A adoção de um nome falso compromete integralmente aquilo que produziram, afeta o núcleo de suas proposições? Como

3. Numa perspectiva abertamente kittleriana, Peter Krapp (2020) alega que a história das mídias poderia ser contada como a história das comunicações secretas. Criptografia, segurança de dados e confiança nos sistemas de armazenamento e transmissão de informações, questões sobre sigilo e privacidade, senhas, códigos, cifras e criptogramas ocupariam um lugar de destaque no leque de nossos interesses. Na arqueologia da mídia desenvolvida pelo teórico alemão Friedrich Kittler (1943-2011) assuntos similares são frequentes. Como sabemos, Kittler vincula o desenvolvimento tecnológico das mídias à sucessão histórica das guerras e das tecnologias bélicas. É comum vê-lo recorrendo à historiografia militar, por exemplo. É fácil vê-lo discorrer, imbuído até de certo fascínio, sobre os sistemas postais do início da modernidade, sobre arquivos policiais, sobre os primeiros computadores da Luftwaffe e as ações do departamento de criptografia da Wehrmacht (Kittler, 2005).

os regimes de verdade sobrevivem à luz (artificial) desses acontecimentos? Não caberia à ciência da Comunicação levá-los a sério? Seria um exagero, um erro ou um disparate praticá-los? Em que circunstâncias passam a ter validade? Parece-me útil especular sobre tais questões.

...

O verbete de um dicionário, um artigo sobre jazz (talvez!?), uma peça de rádio-teatro e um conjunto de ensaios esotéricos numa revista endógena e paracientífica, como era a revista *Abstract Culture*, onde Land, Fisher e seus companheiros publicavam – transpondo às páginas de um periódico as ficções teóricas e os experimentos mentais colocados à prova em seus blogs e sites pessoais –, não são exatamente *papers* ou comunicações científicas no sentido tradicional desses termos. Não respondem a uma certa liturgia honorífica e regulatória da ciência. Antes de tudo, são experiências de *escritura*. São produções marginais, forjadas entre a literatura de ficção (a selvageria da web, no espírito do CCRU) e a prosa acadêmica mais vulgar.

De todo modo, a dimensão escritural da prática de qualquer cientista é inegável. É inegavelmente determinante. Essa dimensão talvez se faça ainda mais sensível quando pensamos numa ciência da Comunicação pujante e contemporânea, resistente aos ditames de racionalidade e expressão mais próprios das ciências duras, do positivismo sociológico e da sociologia empírica. É empobrecedor – para qualquer pesquisador, sobretudo para um cientista da Comunicação, tal como os entendo – conceber um texto como mero instrumento translúcido, veículo neutro e não problematizável de ideias e conteúdos que lhe seriam extrínsecos, anteriores, inalteráveis diante da natureza do canal através do qual se fazem públicos, deixam-se formular. Essa é uma posição antiga, defendida por Theodor Adorno num de seus textos clássicos: “O ensaio como forma” (Adorno, 2003).

Se pensarmos, portanto, os hábitos de escrita a serem incentivados (ou, no mínimo, a serem permitidos) no interior de nosso campo como hábitos mais experimentais, mais suscetíveis aos recursos ficcionais e retóricos, mais vocacionados à interpelação dos leitores pelo envolvimento estético que podem suscitar, menos desejosos de alcançar uma universalidade transcendente, mais atentos, enfim, à sua própria dimensão medial (ou escritural – para utilizarmos, mais uma vez, palavras que ressoam no linguajar costumeiro de Roland Barthes [2004]), aproximamo-nos da Literatura, com todos os seus instrumentos e jogos de fabulação. Não falo aqui em “esteticismo”, “literatice” ou “beletrismo”. Nada disso.

Falo em incorporar – na ciência que chamamos de nossa – os problemas de uma epistemologia da escrita (não apenas da escrita literária), dentre eles os problemas atinentes à construção de uma voz narrativa, de personagens complexos, de mundos ficcionais plausíveis, mais vívidos, e de autores-modelo menos estáveis, cuja confiabilidade dependa menos de instâncias empíricas e garantias jurídicas, de concepções ingênuas de testemunho, identidade e referência. Trata-se de estimular a consciência da performatividade comunicacional da escrita. Nossa área só teria a ganhar. Essa é a minha aposta. É isso que os casos acima citados – apesar de seu caráter quixotesco, seu acento *weird* e sua aparente impostura – nos trazem como ensinamento e bom problema.

...

O ideal da neutralidade, a hiperfocalização como condição para o aprofundamento analítico, as intrincadas construções frasais, o vocabulário técnico e o argumento de autoridade – assim se caracteriza um texto científico. A busca pelas evidências, pela crítica justa e ponderada, o consenso como meta, as analogias e as comparações como estratégias de convencimento, a passagem do caso singular à análise do quadro geral, em toda sua abrangência, demonstrações de erudição, exemplificações e crença na autoridade – assim argumenta um texto científico. Mas o que ele se tornaria sem a chancela de um autor empírico sociologicamente localizável, juridicamente reconhecido, inscrito entre os pares, imputável e auto-idêntico?

...

Para Umberto Eco (2015), no curso da década de 1980, os estudos de análise de texto teriam cedido lugar à análise pragmática da leitura (organizada em torno de indagações sobre o perfil do leitor, suas expectativas e a situação imediata de sua leitura). Além da obra e desse *momento gerativo*, passa a interessar o papel desempenhado pelo destinatário na compreensão, na atualização e na interpretação de um dado texto.

A preocupação com a estética e a semiótica da recepção, mais especificamente, afirma-se como resposta 1) às metodologias duras que pretendiam investigar os textos em sua objetividade de objeto lingüístico; 2) à rigidez de certas semânticas que pretendiam se eximir de qualquer menção às situações concretas, às situações de uso e aos contextos onde os textos ganham vida; 3) ao descritivismo de certas abordagens sociológicas (Eco, 2015).

A partir daí – como sustenta Eco –, entende-se que toda obra prevê e dialoga com um “horizonte de expectativas” (psicológicas, históricas, culturais, etc). Uma obra imagina um “leitor ideal”, ele diz. Esse leitor sofreria de uma “insônia perfeita” e estaria constantemente revirando a obra, revendo o texto à cata de todos os seus sentidos (mais à superfície ou mais escondidos). Haveria aqui uma dialética entre fidelidade e liberdade interpretativa. Seria um jogo entre três tipos de intenções: 1) do autor; 2) da obra; e 3) do leitor (Eco, 2015).

Se considerarmos apenas as duas primeiras instâncias – *intentio auctoris* e *intentio operis* –, teríamos que enxergar no texto aquilo que o autor quis dizer e aquilo que o texto diz, independentemente das intenções do autor. Se considerarmos as duas últimas instâncias – *intentio operis* e *intentio lectoris* –, teríamos que procurar no texto aquilo que ele diz sobre sua própria coerência contextual, sobre a situação dos sistemas de significação em que se respalda, além daquilo que o destinatário aí encontra relativamente aos seus próprios sistemas de significação, desejos, pulsões e arbítrios (Eco, 2015).

Um texto nunca é autocontraditório, ensina Eco. Não pode, portanto, conduzir a interpretações diametralmente divergentes entre si. É o sentido literal que nos daria certas garantias ou bases operacionais. Funcionaria como um *guard-rail* das interpretações possíveis, criando um “campo de plausíveis”, com vetores de maior ou menor qualifi-

cação. Isso não quer dizer que exista ou que se deva fazer uma única leitura interpretativa, obviamente, mas que as interpretações, todas elas, precisam ser testadas e validadas pelo texto.

Eco estabelece distinções muito ricas entre leitor semântico e leitor crítico, *readings* e *misreadings* (verdadeiras “interpretações” e “más-interpretações”, traduzindo-se). Há interpretação, por um lado; e, por outro, há *usos* de textos. A iniciativa do leitor consistiria em fazer uma conjectura sobre a intenção da obra, a despeito da vida do autor. Essa conjectura deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo semiótico orgânico.

Embora as noções de autor-modelo e autor-empírico⁴ ganhem maior projeção e transbordem de nossas memórias quando referimos à perspectiva semio-pragmática de Umberto Eco, existe ainda uma terceira figura, uma figura “um tanto [quanto] espectral, que ele batizou de *autor-limiar*, ou autor ‘na soleira’, a soleira entre a intenção de um dado ser humano e a intenção linguística exibida por uma estratégia textual” (Eco, 2015, p.114). É importante agora recuperá-lo.

E quanto aos pesquisadores da Comunicação? Como recaem sobre nós as considerações de Eco? Somos mais frequentemente bons intérpretes ou usuários comuns de textos⁵? De que forma a distinção estabelecida entre autor-modelo e autor-empírico se vê aqui confrontada (ou limitada) pela força disruptiva dos casos que trouxemos (Zoey, Florence, Rottweiler, ...)? Estamos nos tornando “autores na soleira”, habitantes de um limiar? Estamos fadados a isso? Ocupamos espaços onde nossas práticas de escrita e investigação passam a implicar processos de reconstrução e ficcionalização cada vez mais dramáticas de nossas próprias figuras públicas, de nossas identidades pessoais?

É possível. E, se for mesmo assim, é preciso celebrá-lo, pois esse é um espaço comunicacional digno de ser ocupado. É um espaço de crise, descoberta, pensamento e invenção.

...

Vejamos a seguinte circunstância. Sou um dos orientadores de um projeto de tese cujo tema são as chamadas “montagens drag” na capital de um importante estado da federação. A ideia é abordar o fenômeno em suas dimensões midiáticas, sócio-históricas e performáticas, no marco da Teoria Queer e de outros referenciais teóricos compatíveis. O doutorando atua como *drag queen* e transformista, interpreta as *personas* nas quais se traveste. Sua experiênciavital está no cerne do trabalho, desdobrando um processo de constituição de si, uma rede de relações sócio-afetivas e de afirmação e defesa das identidades de gênero. Como orquestrar essas vozes – do autor e de suas

4 O autor-empírico é a figura empírica e circunscrita do autor, com seu corpo físico e sua profundidade psíquica, seu caráter, sua biografia e sua vida pessoal. Está *fora do texto*. O autor-modelo é uma projeção resultante de um ato de interpretação metafórica por parte do leitor. É a convergência de suposições relativas à história da recepção da obra, à magia do tempo e à personalidade do escritor (ou do autor de uma obra qualquer).

5. A questão repercute, mais ou menos implicitamente, a percepção de Luiz C. Martino (2007) sobre o papel dos “teorógrafos” na disseminação e na consolidação de um pensamento comunicacional epistemologicamente consistente. Os teorógrafos, em síntese, antes de serem teóricos ou produtores de teorias, seriam recenseadores, seriam comentadores de teorias alheias. São os escritores de manuais de Teorias da Comunicação. A produção teórica, em nossa área, segundo essa avaliação, estaria dominada, antes de tudo, pelo trabalho de sistematização teorográfica.

personas – no território plano de uma tese, permitindo que se manifestem, cada uma delas, com proveito, em prol do estudo, expressando as intensidades e as facetas que lhes definem? De que modo deixá-las falar? Como fazer com que atuem concretamente na confecção de um tecido discursivo, produzindo a melhor reflexividade possível?

...

Voltemos à trilha aberta desde o início. Três aspectos ainda me chamam a atenção. Os dois primeiros são a dimensão performática da escrita e o gesto – aliás, bastante autoral, por parte do autor – de negação da autoria, de mascaramento de qualquer unidade supostamente originária, autocentrada e monolinguística. Ambos dizem respeito à pragmática e à ética da produção textual. O texto, por si só, não se completa nunca, jamais se basta. Ele funciona também – e talvez essencialmente – pelo modo como é jogado no mundo, como se põe a circular, apoiado num desejo de esquivar-se, na performance realizada por quem tenta (ou faz de conta) desaparecer, tornar-se outro, celebrar um crédito pessoal de auto-diferenciação, de invenção de si, de convite à diferença (ou à *différance*, conforme o termo cunhado por Jacques Derrida [cf. Silva, Colling e Abreu, 2020])⁶. É um espelho em movimento, rodando em torno do próprio eixo. Não há imagem nenhuma afixando-se em seu centro.

Outra pergunta ganha então oportunidade: que nome daríamos a uma ciência que se propusesse a adotar, como prática metodológica, como base fundacional de um edifício epistêmico a ser construído, a ser tentado, processos assim tão derrisórios, tão entrópicos e dissipativos? Isso faz ciência? Em que (ou em quem) devo confiar?

Espanta-me, em acréscimo, um terceiro ponto: o arco de gêneros literários cobertos por autores de reconhecida incidência em nossa área. Como se esses formatos fossem compulsórios, mais do que necessários. Como se parte do ofício de um pesquisador de Comunicação, atento às mídias, fosse explorá-las por dentro, sondar suas limitações e suas lógicas internas, soltar-se no exercício dos padrões genéricos que lhe parecerem convenientes, sempre à disposição, de empreitada em empreitada – as gramáticas de gênero sendo então tomadas como os primeiros nódulos de estratificação medial.

O investigador assumiria a tarefa de testar as condições materiais de existência e efetividade do canal adotado (os gêneros do discurso, que fique claro). Estabeleceria jogos de correspondência entre conteúdo pensado e forma expositiva. Um texto não seria algo para ser *lido* e *interpretado*. Antes, seria algo para ser *experimentado* e *utilizado*, posto no mundo. Um texto é um laboratório.

Sendo assim, faz algum sentido (ou deve fazer algum sentido) que um pesquisador de nossa área entenda como parte decisiva de seu compromisso epistêmico testar formatos narrativos, atuar dentro deles, apropriando-os, fazendo-os explodir, submetendo-os a seus propósitos. O caso de Benjamin, como contista, é exemplar.

6. *Différance*, em Derrida, é um conceito complexo. Aponta à dupla capacidade do signo linguístico diferenciar(-se) e fazer diferir, retardar-se, numa deriva contínua de sentido, sem nunca se fixar. É um trocadilho com a expressão francesa “*différence*” e assinala, adicionalmente, uma oscilação entre a palavra falada e a palavra escrita.

Uma pesquisa não diz respeito a tudo aquilo que um pesquisador faz – seja o verbete de um dicionário, um artigo sobre jazz, uma peça de rádio-teatro ou ensaios esotéricos, narrativas literárias e paracientíficas? Não diz respeito ao modo como subordina tudo o que faz ao *summum bonum* da investigação científica? Parece-me quase impossível estabelecer (a não ser pela força, pelo arbítrio, por procedimentos burocráticos ou pela necessidade de gestão informacional do conhecimento) distinções tão rígidas entre esses registros discursivos.

A natureza do conhecimento científico é expandir-se, é incorporar o que se encontra à sua volta (Silveira, 2021b). Um pesquisador profissional – sob pena de enfrentar a suspeita da insinceridade, da falta de seriedade e profissionalismo – se acostuma às formas mais padronizadas do que se entende como ciência. São questões de controle bibliométrico, de equiparação mínima e avaliação entre os pares. São formas de constrangimento. Uma normalização à Thomas Kuhn (1989). São convenções sociais estáveis – de uma hegemonia duradoura –, às quais se deve prontamente aderir. Como tal, falam muito pouco sobre a produção do conhecimento científico em sua imanência.

...

Muita coisa deixei aqui de fora. Estabelecer prioridades é assumir riscos, ninguém irá discordar. Um primeiro grupo de exemplos preteridos: experiências textuais como as de Paul Beatriz Preciado (2018, 2020), em *Testo Junkie* e *Um Apartamento em Urano*, e Maggie Nelson (2017), em *Argonautas*, três livros radicais no modo como amalgamam narrativa ensaística, diário íntimo, aprofundamento teórico e reconstrução de identidades e papéis de gênero, incluindo-se as questões relativas ao uso do nome social na prática da ciência e no desfrutar da vida pública.

Outro grupo de exemplos: experiências textuais como as de Philippe Lançon (2020), em *O Retalho*, e *Escute as Feras*, da antropóloga Nastassja Martin (2021), ambos franceses, ambos envolvidos em eventos traumáticos (o primeiro como sobrevivente do atentado terrorista ao jornal Charlie Hebdo, em janeiro de 2015; a segunda como sobrevivente ao ataque de um urso, em seu trabalho etnográfico de campo junto à comunidade dos *even*, numagélida e remota região da Sibéria, também em 2015) e ambos lidando, narrativamente, com processos de reconstrução cirúrgica (reconstrução estrutural, estética e funcional) de seus rostos dilacerados, a dimensão extrema de uma ferida psíquica a ser vencida (Silveira, 2022).

São vias paralelas. São casos que demandam atenção, cuidado e instrumentos analíticos particulares. Todos eles, entretanto, falam de processos de liminaridade, de ações corresponsivas e co-constitutivas entre subjetividade e escrita, o autor atuando dentro e fora do texto, em simultâneo. São exemplos distintos de efetiva reinvenção e ficcionalização de si. Em certa medida, são casos de “autoria-liminar”, como nos fala Umberto Eco (2015).

...

Para concluir, diria que não há conclusão tangível. A conclusão é o efeito momentâneo do cansaço, do reconhecimento da enormidade do problema, de suas nuances e de

seu tremendo potencial explosivo. Produzi elucubrações em torno de uma temática delicada, que parece retornar de tempos em tempos e nos absorver, restando sempre insolúvel e mal tratada. Minha expectativa é a de que sejam especulações úteis e envolventes, tão somente.

Que sejam capazes de reabrir um debate, dar-lhe novo insumo e novo fôlego – isto é, complexificá-lo um pouco mais. Adotei uma estrutura narrativa circular, reiterativa e potencialmente aberta – eu poderia agregar reflexões afins indefinidamente, à exaustão, por meses a fio. O texto avançou em razão de acréscimos sutis e aberturas concatenadas de novas frentes de discussão, num andamento em espiral. É a mesma engrenagem argumentativa, o mesmo modo de narrar visto em livros como *Existências Penduradas. Selfies, retratos e outros penduricalhos*, de Norval Baitello Júnior (2019). É um modo expositivo que julgo receptivo à respiração literária, à proximidade com o leitor, ao ritmo do cotidiano, à reflexão em tom menor, longe da certeza e da grandiloquência esperadas de uma intervenção acadêmica mais sóbria e embasada.

Entendo buscar assim uma força comunicativa, uma facilidade de contato. Uma eficácia comunicacional que transcende sem prejudicar a retórica universitária e a autoridade epistêmica do pesquisador estável, nomeado e auto-reconhecido. É um passo considerável na direção de uma epistemologia da Comunicação plural e performativa, capaz de traduzir em si própria – no modo como procede e como escreve, no modo como pretende ser lida – a dança e os problemas dos mundos que registra. Uma epistemologia da Comunicação forjada, entre outros, no espelho da ficção científica de J. P. Zooney.

Referências bibliográficas

Adorno, T. (2003). O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, p. 15-45.

Azevedo Neto, J. (2014). A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema* – Ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun.

Baitello Júnior, N. (2019). *Existências Penduradas. Selfies, retratos e outros penduricalhos*. São Leopoldo: Ed. Unisinos.

Barthes, R. (2004). *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martin Fontes. Benjamin, Walter (2018). *A Arte de Contar Histórias*. São Paulo: Hedra.

Colquhoun, M. (2021). *Egreso*. Sobre comunidad, duelo y Mark Fisher. Buenos Aires: Caja Negra.

Dean, M.; Zamora, D. (2021). *The Last Man Takes LSD*. Foucault and the end of revolution. London, New York.

Di Chiara, J. (2019). O filósofo e o contista Walter Benjamin. Resenha. *ArteFilosofia* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFOP, n. 26, p. 280-286. ISSN: 2526-7892.

Eco, U. (2015). *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva.

- Foucault, M. (2011). O que é um autor? *In: Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense.
- Júnior, J. G. S.; Mickus, R. (2021). Os demônios de Nick Land: uma especulação introdutória sobre aceleração e hiperstição. *Das Questões*, [S. l.], v. 12, n. 1. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/34909>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- Kittler, F. (2005). A história dos meios de comunicação. *In: LEÃO, L. O Chip e o Caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC, p. 73-100.
- Krapp, P. (2020). Comunicação secreta e história da criptologia: um desafio para as Humanidades Digitais. *TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 21, jan./jun., p. 146-165. Tradução de Eduardo Harry Luersen.
- Kuhn, T. (1989). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Lançon, P. (2020). *O Retalho*. São Paulo: Todavia.
- Martin, N. (2021). *Escute as Feras*. São Paulo: Editora 34.
- Martino, L. (2007). *Teorias da Comunicação: muitas ou poucas?* Cotia – SP: Ateliê Editorial.
- Preciado, P. B. (2018). *Testo Junkie. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições.
- Preciado, P. B. (2020). *Um Apartamento em Urano. Crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nelson, M. (2017). *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Silva, A. R. da; Colling, G.; Abreu, L. F. (2020). A estrutura grafemática da Comunicação: notas de um pensamento comunicacional em Jacques Derrida. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande – MS, 23 a 25 de junho.
- Silveira, F. (2020). *Mecanosfera / Monoambiente*. Porto Alegre: Zouk.
- Silveira, F. (2021). Hiperstição e geotrauma em *Cyclonopedia. Complicity with anonymous materials*, de Reza Negarestani. *Revista Semeiosis: Semiótica e Transdisciplinaridade*. Edição especial Pandemia, efeitos simbólicos e hiperconectividade, São Paulo / SP, v. 09, n. 02.
- Silveira, F. (2021b). “‘Qualquer coisa serve’: Paul Feyereabend e a ciência anárquica da Comunicação”. Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação, XXXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, realizado em Pernambuco, Recife, de 04 a 09/10/2021. Evento realizado em modalidade virtual.
- Silveira, F. (2022). Escrita do acidente. Edição: Ricardo Machado. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corporalidades/a-escrita-do-acidente/>. Acesso em: 05 mar. 2022.
- Zooey, J. P (2020). *Sol Artificial*. São Paulo: DBA.

Lya Brasil Calvet
Beatriz Rabelo Cavalcante
Vagner Gonzaga Sales Tabosa

Universidade Federal do Ceará
Brasil

Memory and oblivion: the drought stockyards in Ceará in the light of Cultural Semiotics

In 1932, the drought in the state of Ceará (Brazil) led a mass of victims to leave the countryside in search for better living conditions in the capital, Fortaleza. With the intention of preventing their arrival, the state government created several concentration camps in the regions that surround the capital. Subsequently, the souls of the flagellated were credited with miracles and blessings, which created a particular culture around the ruins of the camps, such as the procession Walk of Drought. In order to understand this cultural phenomenon and its survival until the present day, the concept of Semiosphere (Lotman, 1990), presents itself as a theoretical framework. Our analyzed objects consist of artworks motivated by the historical episode and the processions: the film *Currais* (2019), the series of sculptures *Flagelados da Barragem* (2012), and the photo essay *Caminhada das Almas* (2019), considered as forms of translation and cultural permanence.

Keywords:

Semiosphere; Semiotics of Culture; Concentration Camps; Drought; Ceará.

Memória e esquecimento: os currais da seca no Ceará à luz da Semiótica Cultural

Em 1932, a seca no estado do Ceará levou uma massa de vítimas a saírem do interior em busca de melhores condições de vida na capital, Fortaleza. Com a intenção de impedir sua chegada, o governo do estado criou diversos campos de concentração nas regiões que circundam a capital. Posteriormente, às almas dos flagelados foram creditados milagres e bênçãos, que originaram uma cultura própria em torno das ruínas dos campos, como a procissão Caminhada da Seca. Para compreender esse fenômeno cultural e a sua sobrevivência até os dias atuais, o conceito de Semiosfera (Lotman, 1990) se apresenta como ferramenta teórica. Nosso corpus de análise consiste em obras artísticas motivadas pelo episódio histórico e pelas procissões: o filme *Currais* (2019), a série de esculturas *Flagelados da Barragem* (2012) e o ensaio fotográfico *Caminhada das Almas* (2019), consideradas formas de tradução e permanência cultural.

Palavras-chave:

Semiosfera; Semiótica da Cultura; Campos de Concentração; Seca; Ceará.

1. A memória para a Semiótica da Cultura

A produção de signos no contexto cultural é o tema central da Semiótica da Cultura. Como ferramenta analítica, oferece uma substância teórica para entendermos como nosso modo de viver se conforma a partir da linguagem, isto é, de “qualquer sistema de signos que sirva à comunicação e à produção de cultura” (Machado, 2007, p. 27). Posto que cada grupo desenvolve seus próprios códigos, circunscritos a um espaço e tempo, o semiótico russo Iuri Lotman (1922-1993) cunha o termo *semiosfera*: um ambiente composto por diferentes sistemas de signos que guiam a formação de sentido por parte dos integrantes de uma cultura (Velho, 2009). Nas palavras de Lotman:

Por analogia com a biosfera (conceito de Vernadsky) nós poderíamos falar de uma semiosfera, a qual devemos definir como o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento das linguagens, não a soma total de diferentes linguagens; no sentido de que a semiosfera tem uma existência prévia e está em constante interação com linguagens¹. (Lotman, 1990, p. 123, tradução nossa²)

Estamos imersos em um ambiente de trocas sógnicas que pautam nossas experiências e nos permitem transformar informações difusas em dados organizados - textos culturais. Como aponta Velho (2009), a cultura é uma memória não-genética que regula as ações cotidianas de um determinado grupo: de caçadas e preparo de alimentos até procissões religiosas e ritos de passagem (morte, nascimento, casamento etc). Para o acontecimento da cultura, o espaço da semiosfera é necessário: fora dela, “não há nem comunicação nem linguagem”³ (Lotman, 1990, p. 124). Enquanto partes de uma linguagem, os signos são regidos por convenções e costumes. Sob a premissa de que a produção de sentido acontece por meio dos signos, a transformação de fenômenos em informação necessita de processos de tradução. Aquilo que está fora da semiosfera (o ambiente natural ou outras semiosferas) é não-cultura, informação processável e potencial, e passa a ser cultura quando filtrada por esse sistema, que lhe confere sentido de acordo com seus próprios repertórios e tradições. Nesse movimento, a informação traduzida e adaptada passa a compor o conjunto de textos culturais da semiosfera em questão. Quanto à organização da semiosfera, Lotman a define como simultaneamente homogênea e heterogênea. Ao passo que, como mecanismo, tende à estabilização e uniformização, possui uma irregularidade interna causada por sua variedade de elementos e pela tensão entre centro e periferia (Nöth, 2014). O centro diz respeito ao *status quo*, os mecanismos de permanência dos signos hegemônicos; já a periferia abrange tanto os processos semióticos mais dinâmicos, abertos à incorporação do que vem de fora, quanto os elementos considerados indesejáveis pelo

centro. O dentro e o fora são definidos pela ideia de fronteira, que efetivamente delimita uma identidade cultural: “A fronteira pode separar os mortos dos vivos, pessoas assentadas de nômades, a cidade das planícies; pode ser uma divisa estadual, ou social, nacional, confessional, ou qualquer outro tipo de divisa”⁴ (Lotman, 1990, p. 131). A fronteira “protege” o espaço interno da semiosfera de influências externas e, simultaneamente, atua como mecanismo de tradução ao assimilar informação de acordo com os códigos de sua semiosfera. Além de se distinguir por meio da fronteira, Lotman pontua que a semiosfera, em si, é constituída de fronteiras: as diferentes linguagens, textos e espaços, “hierarquicamente dispostos em diferentes níveis”⁵ (1990, p. 138).

O entendimento de que somente aquilo que é traduzido e assimilado passa a compor os textos culturais aponta a estreita relação entre cultura e memória coletiva, que pressupõe a permanência ou descarte de determinados elementos ao longo do espaço-tempo: o mecanismo da cultura “conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis” (Ferreira, 1994, p. 116). Na trama cultural, o processo histórico-social de seleção para a permanência de alguns textos em detrimento de outros é perpassado por conflitos - podem tanto surgir de forma orgânica, como uma sociedade que se reorganiza após uma catástrofe natural, como da imposição de instituições detentoras de poder. Na dinâmica entre memória e esquecimento, a autora destaca as formas de resistência:

Ocorre levar em conta que uma das formas mais agudas de luta social na esfera da cultura é a imposição de uma espécie de esquecimento obrigatório de determinados aspectos da experiência histórica. É claro que esta afirmação tem de ser relativizada, e há de se pensar que não existe passividade que acolha um “esquecimento obrigatório”, imposto por um sistema político ou pela comunicação de massas. (Ferreira, 1994, p. 118)

Na medida em que a cultura é uma chave de leitura do mundo por parte de uma comunidade, os textos culturais relegados ao esquecimento levam consigo parte da informação traduzida. Uma vez que uma cultura não traduz simplesmente informações desconexas, mas outros sistemas de signos (Ferreira, 1994), o esquecimento é também ferramenta para um sistema determinar a si mesmo como bom e outro como mau (Lotman, 1990). Nesse sentido, a recuperação de textos “esquecidos” e sua reconstrução em novos signos nos leva a uma compreensão e releitura de nossos centros e periferias, bem como das fronteiras criadas em torno de códigos outrora nucleares. Entre memória, esquecimento e a perpetuação de símbolos e ritos em constante tradução, estão as práticas que fazem ecoar a vida e o sofrimento durante o período de estiagem no Ceará. Em reminiscência da Seca de 1932 e dos campos

1. By analogy with the biosphere (Vernadsky's concept) we could talk of a semiosphere, which we shall define as the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages.”

2. Todas as citações de Lotman aqui presentes constam no livro *Universe of the Mind* (1990) e foram traduzidas para o português pelos autores deste artigo.

3. “Outside the semiosphere there can be neither communication, nor language.”

4. “The boundary may separate the living from the dead, settled peoples from nomadic ones, the town from the plains; it may be a state frontier, or a social, national, confessional, or any other kind of frontier.”

5. “The notion of the boundary separating the internal space of the semiosphere from the external is just a rough primary distinction. In fact, the entire space of the semiosphere is transected by boundaries of different levels, boundaries of different languages and even of texts, and the internal space of each of these sub-semiospheres has its own semiotic 'I' which is realized as the relationship of any language, group of texts, separate text to a metastructural space which describes them, always bearing in mind that languages and texts are hierarchically disposed on different levels.”

de concentração do estado, se dá nova vida aos flagelados por meio de procissões e outros textos culturais. O presente trabalho, sob a ótica dos conceitos de Lotman, busca evidenciar algumas formas encontradas pela população cearense de impedir que esse episódio seja perdido no fluxo do tempo. Uma breve contextualização do tema precede a análise semiótica de três objetos artísticos: o filme *Currais* (2019), a série de esculturas *Flagelados da Barragem* (2012) e o ensaio fotográfico *Caminhada das Almas* (2019).

2. Os campos de concentração no Ceará

O retrato da seca aparece de modo plural na literatura. Em *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, acompanhamos a movimentação de uma família em busca de uma vida melhor, em meio a uma paisagem alaranjada e sem sombras. Evidenciam-se as rachaduras no chão e a dor da perda por meio da morte da cadelinha-gente Baleia. O livro *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, também apresenta recortes da realidade e traduz parte da vivência nordestina para a escrita. Apesar de essas obras destacarem o sentimento de perda e demais dificuldades da seca, a vida que é chamada de “real” pode, por vezes, superar a dureza do “ficcional”. Um dos exemplos disso é a história dos campos de concentração no Ceará.

Embora o termo seja mais comumente usado para se referir aos campos de concentração nazistas, como os de Auschwitz, na Alemanha, trata também das fronteiras criadas no Ceará, em 1932, para barrar a migração de pessoas do interior do estado para a capital Fortaleza. Na época, o estado vivia uma dura estiagem, o que levou camponeses e agricultores a se dirigirem a Fortaleza – sua entrada na cidade, no entanto, foi impedida por parte das autoridades governamentais. Os *flagelados*, como foram caricaturados pela imprensa local, sofriram exclusão como parte da política de higienização social da capital cearense. A multidão faminta foi isolada: o poder público, guiado pelos interesses de uma classe guiada pelos costumes da *belle époque* francesa, via na comunidade retirante um “outro” não assimilável. A partir de sua posição central, as autoridades afastaram esse “outro” para a periferia da capital, para bairros e municípios circunvizinhos. Para além das já estabelecidas fronteiras sociais e geográficas, foram criadas fronteiras em forma de edificações: os campos de concentração, também conhecidos como currais.

Em 1932, a prática de manter a cidade dos ricos afastada (ou parcialmente afastada) da miséria concretizou-se na construção de locais para o aprisionamento dos flagelados, bem como em frentes de trabalho e em políticas de emigração forçada para outros Estados. Nesta seca, o poder público isolou parte dos sertanejos em sete Campos de Concentração, distribuídos em lugares estratégicos para garantir o encurralamento de um maior número de retirantes no Sertão do Ceará. (Rios, 2014, p. 9)

Segundo Rios (2014), os jornais chegaram a relatar o pânico das elites cearenses diante da pobreza e da fome que se aproximava da capital, enxergando nos imigrantes signos de doença, insegurança e morte. A partir de abril de 1932, os trens que saíam das cidades do sertão começaram a transportar uma grande quantidade de flagelados para Fortaleza. De acordo com a reportagem *No caminho dos campos de concentração do Ceará* (Ferreira, Gomes, 2018), o Estado reuniu seis campos de concentração com pelo menos 73,9 mil flagelados. As ruínas do local permanecem

até hoje e sua estrutura foi tombada como patrimônio histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como uma forma de homenagear e rememorar os mortos. Pergunta-se, porém: junto aos patrimônios oficiais, quais seriam outras formas de rememorar?

3. Retirantes, esquecimento e memória: Currais

“Temos o dever de honrar os mortos”, disse a historiadora Kênia Sousa Rios durante o evento de exibição do filme *Currais* (2019), com a presença dos diretores e roteiristas Sabina Colares e David Aguiar. A exibição e discussão aconteceu no Cineteatro São Luiz, em Fortaleza, durante a Semana Cearense de Audiovisual, realizada em outubro de 2019. O livro de Rios, *Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na Seca de 1932* (2014), detalha com profundidade os acontecimentos do período; o filme, de outra perspectiva, mistura elementos históricos com uma narrativa poética, possibilitando assim uma nova percepção e compreensão do evento.

A produção cinematográfica possui 1h30 de duração e combina aspectos de documentário, drama e ficção. A direção e o roteiro foram construídos coletivamente por Colares e Aguiar. O filme acompanha a jornada de Rômulo (interpretado por Rômulo Braga) entre as paisagens cearenses. O jovem, que passou anos estudando a respeito dos campos de concentração, caminha pelas terras de Senador Pompeu, município localizado a aproximadamente 266 km de Fortaleza e local das ruínas de um dos maiores campos de concentração do Ceará.

Ao percorrer as ruínas, Rômulo também retorna ao passado. Mergulha em fotos, documentos e relatos, na preocupação de não só compreender a história, mas também deixar que ela o atravesse. Para começar a transpor a fronteira entre a história superficial de Fortaleza e aquela pouco falada, há a transposição de uma fronteira citada por Lotman (1990): morte/vida. O olhar que se vira ao passado realiza o movimento de salvar os mortos, como se ele estivesse compreendendo que “as coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida” (Jaffe, 2021, p. 30). Acompanhamos uma movimentação nos primeiros minutos de filme:

(...) um homem quieto, de olhar atento, que penetra o cenário ciente de que aquele não é o seu lugar. Estaciona sua kombi em um terreno baldio, sob as vistas das aves de rapina, mais um dentre tantos outros, e vasculha o chão, até encontrar um objeto esquecido que não deveria estar lá. Sente o peso do item nas mãos e respira o ar, antes de sacar seu gravador portátil para registrar palavras pesadas: “O silêncio apaga tudo”. (Furtado, 2019)

O falar, nesse contexto, traz a vida. Resgata os mortos, os colocando sob a luz do presente e das gerações vindouras. O mecanismo da cultura, por meio da linguagem – seja ela verbal, sonora ou visual –, é capaz de conservar as informações e de não permitir o apagamento pelo silêncio.

4. A cultura ao redor da caminhada em *Flagelados da Barragem* e *Caminhada das Almas*

Após 50 anos dos campos de concentração da seca de 1932, se inicia um grande movimento de tributo e rememoração dos flagelados dos currais. Na cidade de Senador Pompeu, local do Campo de Concentração do Patu, a preservação da memória dos flagelados da seca se associa à

devoção às suas almas, atribuindo milagres àqueles que morreram de fome e sede. Em 1982, a partir das observações dos fiéis que ali depositavam sua fé e dos costumes enraizados na cultura da região, o padre Albino Donatti, adepto da Teologia da Libertação e defensor dos direitos humanos, resolve criar a celebração da Caminhada da Seca, procissão que leva fiéis da Igreja Matriz de Senador Pompeu até o Cemitério da Barragem (Silva, 2012). A Caminhada se repete anualmente desde então, como forma de devoção e rememoração das vítimas dos currais.

Segundo os moradores da cidade, a crença nas almas é “antiga” e não se sabe exatamente quando começou. Valdecy Alves conta que o padre Albino observou a devoção que já existia e teve a ideia de fazer uma caminhada ao local onde as pessoas depositavam seus ex-votos e realizavam orações, hoje o Cemitério da Barragem. Ele conta que o cemitério simbólico já existia e foram construídos após a caminhada somente os muros e a capelinha. O local já era considerado santo e as almas já realizavam milagres que muitas vezes ganhavam notoriedade durante os agradecimentos das missas. O padre Carlos Roberto fala que o padre Albino Donatti “trouxe à tona o que já tinha que é a fé nas almas da barragem.” (Silva, 2012, p. 3).

Pão, água e velas acesas são alguns dos tributos ofertados em homenagem às vítimas ou como agradecimento pelos milagres concedidos. Muitos são os relatos de curas e “livramentos” dados pelas almas dos flagelados, onde o martírio e o sofrimento são as principais provações para alcançar a santidade.

No interior do Cemitério da Barragem, como antes dito, há a capela que abriga uma grande variedade de ex-votos. Durante a própria celebração, vemos pessoas pagando suas promessas, realizando todo o percurso de pés descalços. Nas missas, também temos agradecimentos de graças alcançadas às almas da barragem. Esse foi o cenário encontrado pelo padre Albino ao chegar a Senador Pompeu em 1980. (Silva, 2012, p. 9)

O principal papel do Pe. Albino Donatti em relação aos costumes dos moradores da região é o de um agente estruturador de uma semiosfera, que tem como núcleo a cultura de devoção às almas. Os costumes e ritos que existiam de formas repetidas, mas dispersas, ganham, com a chegada do padre, uma estrutura sistemática baseada na procissão, realizada sempre ao segundo domingo de novembro, com uma celebração, uma missa-homenagem aos flagelados, os depoimentos de sobreviventes dos currais e a oferenda dos símbolos sagrados às almas. Essa estruturação e hierarquização da linguagem, a partir da canalização do padre, não se trata necessariamente de uma prática paralisadora das subjetividades dos fiéis. A estrutura é aquilo que costura o tecido de sentidos da cultura, com seu núcleo de símbolos e práticas bem demarcado, bem como uma zona periférica que o circunda com demais símbolos e práticas exteriores, em uma troca constante de manifestações de linguagem entre periferia e núcleo, que atualizam a cultura em um *continuum semiótico* (Machado, 2007, p. 34). Tal organização se difere de uma semiosfera em que o centro exerce um papel repressor, que traduziria as práticas da periferia de modo a resguardar, a qualquer custo, seus próprios mecanismos de controle; ao contrário, o núcleo cultural das almas da barragem observa e incorpora os signos periféricos de modo a sistematizá-los e fazê-los perdurar como tradição.

Durante a missa, no Cemitério da Barragem, há a presença de diversos signos que compõem a semiosfera da Caminhada. Fotos, pedaços de roupa, rosas, velas, jarros de água, sementes e gravuras de madeira no formato de pés com os nomes dos padres que participaram da caminhada (Silva, 2012) são alguns dos elementos que dão a representação religiosa ao ato, além das orações e louvores entoados no local. Em sua maioria, tais signos assumem a condição de símbolos: procuram representar um objeto externo que não tem relação causal com aquele ambiente, como os pedaços de roupa ou as velas, mas dada a inserção na semiosfera específica, cumprem o papel de representar situações ou sentimentos específicos, como a graça alcançada pelo dono do pedaço de roupa ou o luto, no caso da vela. Lotman descreve a ação do símbolo como algo além da materialidade do signo: traz em si um significado convencionalizado pela memória da comunidade.

Um símbolo, então, é um condensador de todos os princípios de significação e ao mesmo tempo vai além da significação. É um mediador entre diferentes esferas de semiose, e também entre a realidade semiótica e a não semiótica. Em igual medida é um mediador entre a sincronidade do texto e a memória da cultura. Seu papel é o de um condensador semiótico. (Lotman, 1990, p. 170)⁶.

Entre diversas obras artísticas contemporâneas inspiradas pelo acontecimento dos campos de concentração, o artista plástico Vamirez Argemiro traz em suas esculturas intituladas *Flagelados da Barragem* (2012) uma visão da arte sacra acerca dos campos de concentração de 1932. O artista de Senador Pompeu, integrante da Oficina de Artes Plásticas Pe. Albino Donatti, coloca em suas peças aspectos do surrealismo, para trazer, como ele mesmo afirma, a memória do episódio para o presente, atualizando a linguagem, da oralidade para a representação plástica. Em suas imagens, a dor e as expressões carregadas trazem o peso da seca, da morte infantil, dos relatos dos sobreviventes e todos os assombros que circundavam aqueles que acabavam nos campos por promessas de prosperidade. Os corpos longos, esguios, os olhares de pavor e a configuração familiar remetem à obra *Os Retirantes* (1944), de Candido Portinari. As doenças, a seca, a união e a morte, juntamente com os aspectos surrealistas com que os dois artistas flertam, destacam o sofrimento dos flagelados. Em Portinari, contudo, vemos uma família que nos olha diretamente, com olhos arregalados, profundos e vazios, de inércia e desespero, com uma morte que está anunciada através das ossadas no chão, nos urubus no céu, e na disposição do cajado do homem mais velho junto à ave ao fundo, sugerindo a imagem da foice, representação da morte. Já nas esculturas de Argemiro, as obras têm o olhar voltado para o céu, se alongando sempre para o alto, como em um pedido de clamor e redenção, em uma possível alusão à Via Crucis. Outra obra que traz a memória dos Campos e da cultura formada a partir do episódio é o ensaio *Caminhada das Almas* (2019), do fotógrafo e professor Fernando Jorge. Sua série de fotos acompanha a Caminhada descrita anteriormente, em Senador Pompeu. O fotógrafo, autor de *Memento Mori* (2014), tem em diversas obras uma relação

6. “A symbol, then, is a kind of condenser of all the principles of sign-ness and at the same time goes beyond sign-ness. It is a mediator between different spheres of semiosis, and also between semiotic and non-semiotic reality. In equal measure it is a mediator between the synchrony of the text and the culture’s memory. Its role is that of a semiotic condenser.”

com a morte e suas simbologias, principalmente os cemitérios, lápides, inscrições e procissões que dão à morte uma semiosfera própria, um fazer cultural. Em *Caminhada das Almas* o artista registra imagens durante toda a procissão até o Cemitério da Barragem. Em suas fotos é possível ver as feições, o gestual, o ambiente e as oferendas dispostas nas lápides de pequenos altares. Um aspecto importante do ensaio é a linguagem de seu suporte. Ao se utilizar de uma câmera analógica e de filmes vencidos, o fotógrafo deixa a sorte e as texturas próprias do envelhecimento agirem no seu fazer. Em diversas imagens é possível ver as falhas do filme reveladas, grandes manchas que, por vezes, indicam vultos ou fantasmas presentes: o próprio suporte remete à passagem do tempo e a permanência das almas que guiam a procissão.

Desde a *Caminhada* e as oferendas dos devotos até as representações em obras artísticas contemporâneas, a cultura resiste ao tempo e ao apagamento. A memória, mesmo com seus ruídos, é o vetor principal que movimenta centenas de pessoas ao redor dos ritos e símbolos. É a partir da estruturação e da hierarquização da linguagem e de seus signos que as vidas dos flagelados são lembradas, criando laços entre os ausentes e presentes. Enquanto “memória longa de uma comunidade” (Ferreira, 1994, p. 118), a cultura é também a sobrevivida das almas dos flagelados.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, procuramos enxergar as dinâmicas de memória e esquecimento dos sistemas culturais. A manutenção ou não de certos aspectos de uma semiosfera têm relação com a acumulação: como nos mostra Ferreira (1994), os textos culturais não falam somente de si, mas de todos os textos que os sustentam. Não devem ser isolados como fatos estáticos e superados, sem relação com o presente ou o futuro, mas revisitados de modo a permitir a construção de sentido por parte daqueles que o acessam, construindo relações com aquilo que vivenciam diariamente. Dessa forma, a luta contra o esquecimento é sempre mediada por signos diversos: quando falamos, escrevemos, desenhamos, fotografamos, filmamos, produzimos e construímos poéticas a partir de um evento histórico. Como quando uma mãe repassa uma história a seus filhos, que, por sua vez, contam aos seus filhos; como quando fiéis realizam romarias em memória dos santos flagelados; ou quando as ruínas de um antigo campo de concentração são preservadas e visitadas enquanto patrimônio histórico de um estado, com a devida contextualização. São muitas as luzes possíveis para incidir sobre a história e resgatá-la do esquecimento.

Referências bibliográficas

Balloussier, A. V. (2014, 30 de novembro). Os campos de concentração do Ceará. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2Ozs1P5_WPo.

Ferreira, J. P. (1994, dezembro). Cultura é memória. *Revista USP*, 24(1), 114-120. Recuperado de: <https://psicosemioticas.files.wordpress.com/2013/10/texto-cultura-c3a9-memc3b3ria.pdf>

Ferreira, L. C. & Gomes, G. (2018, fevereiro). No caminho dos campos de concentração do Ceará. *Empresa Nacional de Comunicação (EBC)*. fev. 2018. Recuperado de: <https://www.ebc.com.br/especiais-agua/campos-de-concentracao/>

Furtado, R. (2019). *Currais: Na pista da barbárie*. Recuperado de: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-270731/criticas-adorocinema/>

Jaffe, N. (2021). *Lili: novela de um luto*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Lotman, Y. (1990). *The universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Machado, I.(org.). (2007). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo, SP: Annablume.

Nöth, W. (2014, janeiro) The topography of Yuri Lotman's semiosphere. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 11-26.

Rios, K. S. (2014). *Isolamento e poder: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*. Fortaleza, CE: Imprensa Universitária.

Silva, K. Q. (2012, setembro). “VIVA AS ALMAS DA BARRAGEM!”: A CONSTRUÇÃO DA CAMINHADA DA SECA, SENADOR POMPEU- CE (1982-2012). 2015. In *ENCONTRO INTERNACIONAL. HISTÓRIA, MEMÓRIA, ORALIDADE E CULTURA*. Fortaleza, CE. Recuperado de: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/30965>.

Velho, A. P. (2009). A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *Revista de Estudos da Comunicação*, 10(23), 249-257.

Nilton Faria de Carvalho

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Brasil

Semioses of a cartography: social collectives in the production of new visibility regimes

The present work proposes a cartography of social collectives to understand the ethical and political arrangements produced by them in the media culture. The starting point is the collective Movimento Cultural Ermelino Matarazzo, from the East Zone of São Paulo. Through the Semiotics of Culture, we understand the cultural dynamics of the collective in the articulations of memories, semiotic borders and semioses that in their mediatic resonances work as cultural elements of difference. The sociabilities that develop internally indicate a map of mediations – which develops in the participation of artists, educators, residents of the neighborhood, etc. The objective is to demonstrate how the cultural dynamics and their semioses, in a cartographic layout, produce new regimes of visibility, when inscribing focus of experiences of situated social struggles. The descriptions of Ermelino's collective open up the possibility of including other collectives in a cartography of activism in contemporary times and their expressions in the media.

Keywords:

Semiosis; Mediatic Culture; Cartography.

Semioses de uma cartografia: os coletivos sociais na produção de novos regimes de visibilidade

O presente trabalho propõe uma cartografia de coletivos sociais para compreender os arranjos éticos e políticos por eles produzidos na cultura midiática. O ponto de partida é o coletivo Movimento Cultural Ermelino Matarazzo, da Zona Leste de São Paulo. Pela Semiótica da Cultura, compreendemos as dinâmicas culturais do coletivo nas articulações de memórias, fronteiras semióticas e semioses que em suas ressonâncias midiáticas funcionam como elementos culturais de diferença. As sociabilidades que se desenvolvem internamente indicam um mapa de mediações – que se desenvolve na participação de artistas, educadores, moradores do bairro, etc. O objetivo é demonstrar como as dinâmicas culturais e suas semioses, num traçado cartográfico, produzem novos regimes de visibilidade, ao inscreverem *focos de experiências de lutas sociais situadas*. As descrições do coletivo de Ermelino abrem a possibilidade de incluir outros coletivos numa cartografia de ativismos na contemporaneidade e suas expressões nas mídias.

Palavras-chave:

Semiose; Cultura Midiática; Cartografia.

Introdução

Na cultura midiática atual, a produção de conteúdos e linguagens se multiplica radicalmente, notadamente após o descentramento dos meios tradicionais – jornal impresso, revista, tevê e rádio. Assim como cada temporalidade possui elementos culturais situados, a atualidade é marcada pelas tecnologias digitais (Lemos, 2003) e pelas práticas culturais que decorrem dessa engrenagem sociotécnica. Partimos, neste trabalho, de uma preocupação com as margens culturais desse contemporâneo midiático. Um espaço comunicacional no qual malhas de sentido são produzidas no âmbito popular – nos encontros de uma multiplicidade de eixos temáticos: raça, classe social, gênero, articulações locais de saberes situados. O recorte se baseia na atuação de coletivos que mobilizam diferentes lutas sociais, seus processos culturais formativos e suas ressonâncias nas mídias.

Quem passa pelo cruzamento das avenidas Paranaguá e Milene Elias, na região distrital de Ermelino Matarazzo, Zona Leste de São Paulo, dificilmente perde de vista a lateral grafitada de um imóvel de três andares, cuja frente, do outro lado, exibe em letras grandes os dizeres Ocupação Cultural Mateus Santos, que preenchem dois andares. O espaço atualmente abriga o coletivo Movimento Cultural Ermelino Matarazzo (MCEM), que nasceu de uma ocupação que reivindicava mais equipamentos de cultura da região.

O movimento começa de maneira orgânica, quando artistas do distrito de Ermelino perceberam que muitos de seus eventos ocorriam nas mesmas datas, o que criava um problema de agenda. Os primeiros encontros foram realizados na praça Primeiro de Maio (região central de Ermelino), período no qual as discussões resultaram numa agenda cultural unificada para a região, além de manifestos que deram início a diversas tensões com o poder público – prefeitura e governo do estado. Entre 2017 e 2018, a ocupação sai da praça para o atual imóvel que abriga o MCEM. O movimento reivindicava equipamentos de cultura na região, sobretudo após uma promessa não cumprida do governo do estado em construir uma Fábrica de Cultura no bairro, e tampouco aceitaria pagar aluguel para o setor privado para ter um espaço próprio. A decisão de ocupar um imóvel público inutilizado gerou retaliações por parte da prefeitura, como cortes de água e luz.

Em 2021, o espaço foi reconhecido por um credenciamento de ocupações culturais da prefeitura de São Paulo, documento que trouxe uma proteção jurídica (provisória) para o seu funcionamento. Desde então, um movimento coletivo que nasceu em praça pública, em assembleias e manifestos que mobilizaram todo um entorno popular local em prol da cultura, passou a organizar uma ampla agenda cultural em Ermelino: com oficinas de percussão, aulas de capoeira, saraus, eventos musicais, grafite, oficinas de leitura e cinema, além de produtos midiáticos como um programa de culinária e entrevista que prioriza artistas da Zona Leste, entre outras ações. Mas não apenas isso, a dinâmica de assembleias¹ segue como elemento funda-

mental de aglutinação e mobilização, sempre mobilizados nas redes e plataformas digitais – sem contar outros conteúdos como saraus e eventos musicais, geralmente transmitidos por redes como o Instagram.

A pesquisa empírica inicial nos leva à seguinte questão: como se constituem os processos culturais que possibilitam os regimes de visibilidade emergentes do coletivo MCEM e quais suas ressonâncias midiáticas? O coletivo se apresenta como *locus de diferenças* que coincidem com um mapa a ser compreendido. Essa malha de sentidos desafia a pesquisa a identificar as semioses que mobilizam as tensões políticas no âmbito da cultura e, conseqüentemente, os processos de produção de linguagens mídias. Nossa hipótese é que as dinâmicas culturais periféricas são produtoras de novos arranjos sociais e midiáticos. O presente trabalho se desenvolve, inicialmente, na aproximação das concepções do semiótico Luri Lotman (1996), acerca dos dinamismos culturais, do conceito cartográfico de Deleuze e Guattari (2000). Trata-se de compreender como as semioses mobilizadas pelo coletivo MCEM produzem engrenagens semióticas heterogêneas (lutas sociais, artistas, ativismos locais, políticas afirmativas etc.).

A partir do mapa que descreve o MCEM, o presente trabalho observa a constituição de novos arranjos midiáticos e as tensões por eles inscritas nos regimes de visibilidade do contemporâneo (Deleuze, 2005; Foucault, 2010). Ao final, sugerimos a ampliação do traçado cartográfico como continuidade da pesquisa em andamento, o que possibilitará uma ampliação de descrições, interrelação e diferenciações de diferentes focos de experiências éticas e políticas que redesenham as paisagens midiáticas.

Apontamentos acerca do caminho teórico-metodológico: das semioses à cartografia

Nos estudos em que o semiótico Luri Lotman (1996) se debruça sobre a dinâmica da cultura, ela não foi apenas tratada como conjunto de regras, práticas e partilhas mais ou menos organizadas, mas entendida por seus processos de constante atualização. Compreender a cultura midiática em tempos de digitalização, por meio do método de Lotman (1982), nos permite trazer ao centro do debate a *semiose* – a *produção de sentido que emerge das tensões culturais* entre práticas nucleares e elementos absorvidos e recodificados de contextos mais periféricos. Esse caminho permite que identifiquemos arranjos menores que tendem à diferenciação – para a partir daí enfrentar a produção de subjetividades nesses processos comunicacionais. Em outra frente, a cartografia como procedimento de traçar realidades possíveis (Deleuze; Guattari, 2000) começa pelas mediações culturais do coletivo MCEM. Neste tópico, iremos abordar as contribuições teóricas e metodológicas que a Semiótica da Cultura e a noção de cartografia trazem à pesquisa.

Posicionar a cultura e as dinâmicas sociais ao centro da discussão possibilita compreender a situação em que estamos, notadamente o que se pode tomar por contemporâneo, no sentido de visibilidades mais recorrentes. Cada cultura possui sua realização e sua materialização em uma série de práticas, produções, rituais, memórias etc., e esses fenômenos são tratados na Semiótica da Cultura, em especial por Luri Lotman (1982), pelo conceito de texto. Para Lotman, a cultura se realiza em textos culturais, que não apenas são capazes de armazenar informações e produzir

1. Trata-se de uma experimentação, um “como viver”, nos termos de Félix Guattari (1985).

linguagens que podem ser decodificadas em certos contextos, como modelizam elementos externos, daí sua capacidade de operar a semiose em atualizações de um dado sistema cultural. Essas relações entre núcleo e fronteiras culturais são conduzidas num espaço comunicacional e de geração de sentido, sem o qual as culturas não podem se desenvolver, trata-se de um espaço semiótico denominado *semiosfera*. Segundo Irene Machado (2003, p. 164), “fora desse espaço, não há comunicação, não há linguagem e é impossível a existência da própria semiose. A semiosfera diz respeito à diversidade, condição para o desenvolvimento da cultura”, tal afirmação pressupõe coexistências e relações entre sistemas de signos. A diversidade que irá compor as dinâmicas culturais é o que nos interessa quando pensamos numa tipologia da cultura midiática em tempos de tecnologias digitais.

Em um texto sobre o *mecanismo semiótico da cultura*, Iuri Lotman e Boris Uspenski (2000) colocam radicalmente que a cultura não é universal, no sentido de abranger um todo, mas depende de elementos externos ou marginais para se atualizar, que podemos observar nas atividades da semiose. Podemos então observar que na cultura midiática atual há funcionalidades de uma tecnocracia de dados e suas visibilidades² que se mesclam às modalidades reacionárias³, como fragmentos de uma cultura midiática em movimento – o que não significa que essa cultura se encerra nessas questões, por isso a partir dos coletivos buscamos também outras alternativas, como veremos adiante. O método semiótico-estrutural, ao identificar a organização de uma dada cultura, deve levar em conta também a sua dinâmica de expansão semiótica, que opera justamente na modelização de elementos diferenciais. Ou seja, uma cultura se expande quando absorve nova informação. Para se ter ideia, é a estruturalidade da cultura que nos envolve enquanto participantes de um contexto cultural (*semiosfera*), pois no âmbito de suas práticas mais organizadas somos capazes de identificar e decodificar – e assim nos posicionarmos em termos comunicacionais e existenciais. A estruturalidade pressupõe tensões acerca do que permanece estável e o que muda, o que configura o método descritivo na Semiótica da Cultura. Assim:

A tarefa do método semiótico-estrutural seria, em última análise, o de compreensão da dinâmica das transformações de sistemas envolvidos. Para isso, um de seus princípios elementares seria a observação do movimento de invariantes no contexto de variações, seja num sistema, seja entre sistemas diferentes (Machado, 2013, p. 78).

2. Estudos recentes apontam que conteúdos falsos são disseminados com maior rapidez e amplitude do que conteúdos minimamente pautados em pesquisas (Vosoughi; Roy; Aral, 2018).

3. Para Letícia Cesarino (2021), esse cenário tecnológico comunicacional favoreceu o surgimento de novos sistemas de informação e conhecimento, que deslocaram os meios de comunicação tradicionais, a escola, os partidos políticos etc. por fragmentos do senso comum – espaço ocupado por uma mídia social na qual repousam velhos preconceitos, além de novos fundamentalismos e extremismos, a exemplo da *alt-right* norte-americana.

Assim, tomar a cultura digital como semiosfera – que possui estruturalidade – não significa apenas observar seus grandes marcadores em nossa temporalidade: *big techs*⁴, pós-verdade, Antropoceno, algoritmos etc., tampouco a subjetividade dominante que emerge de uma engrenagem sociotécnica que estimula a ausência de reflexão, a fragmentação, o compartilhamento de informações falsas, mas identificar uma *produtividade minoritária questionadora*. Quando Lotman (1996) prioriza os textos culturais e a semiose, há uma preocupação em compreender determinada cultura por suas contradições e tensões. No paradigma digital, os *gadgets* disponíveis são pensados para fazer funcionar conexões e produções de conteúdos ilimitados capazes de fazer aumentar o acúmulo de dados a serem capitalizados pelas plataformas, pois são convidativos a certas práticas (e, portanto, não isentos de atravessamentos de poder), mas também podem ser levados por outras dinâmicas culturais e sociais a sentidos políticos para além de suas funções primeiras. O coletivo Copiô, Parente?⁵, por exemplo, construiu um ecossistema comunicacional com os povos da floresta, ao fragmentar seus conteúdos informativos formatados em podcast para o disparo de mensagens por WhatsApp, em diferentes idiomas indígenas. Sua atuação foi fundamental em algumas regiões amazônicas, em 2020, durante a pandemia, ao compartilhar informações sobre vacinação e desmentir conteúdos falsos sobre vacinas. Outro exemplo é o uso de drones⁶ por povos indígenas no monitoramento de territórios e áreas de preservação. São arranjos comunicacionais e culturais que não estão vinculados aos núcleos da cultura midiática digital, ao menos para o ideário majoritário do Vale do Silício, mas são recodificados às necessidades de uma cultura local específica, suas cosmologias e processos de sociabilidade.

Iuri Lotman e Boris Uspenski (2000) observaram que a cultura possui uma tendência à atualização e à renovação, aspecto que somente é possível por meio do aumento de conhecimento gerado por relações com contextos externos e processos de tradução cultural. É no estado de entrar em relações semióticas que haverá recodificação e atualização – num procedimento descritivo que a própria cultura desenvolve. No caso dos coletivos, caberia então descrever essas paisagens midiáticas produzidas por ativismos. Isso nos permite entender como esses processos menores tensionam as estruturas mais rígidas. É aí outra questão pode ser feita acerca dos coletivos: se as desigualdades históricas de nosso contexto nacional pressupõem a subalternidade (Spivak, 2010), como são construídos culturalmente os processos de politização e engajamento dos coletivos? Trata-se de identificar a “semiose transformadora de interações em espaços de cultura cujas deter-

4. No contexto brasileiro, o legislativo discute formas de regular as *big techs* no projeto de lei 2630/2020, debate impulsionado pelos recentes ataques aos três Poderes (8 de janeiro) e pelos extremismos de grupos neonazistas que estimulam ataques a escolas. Entre as discussões está a responsabilização das plataformas por conteúdos pagos e seu impulsionamento e visibilidade.

5. Disponível em: <<https://www.instagram.com/copioparente/>>. Acesso em 20 mai. 2023.

6. Uma reportagem publicada pelo jornal Folha de S. Paulo fala sobre o assunto. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/sustentabilidade/indigenas-amazonia-drones-apps-meio-ambiente-protexao-mudancas-climaticas/>>. Acesso em 26 abr. 2023.

minações históricas não se fecham às possibilidades de movimentos imprevisíveis” (Machado, 2013, p. 79). Uma descrição de estruturalidade que leve em conta os procedimentos menores que produzem sentidos é o caminho tomado neste trabalho para chegar às práticas alternativas e suas semioses, sobretudo no que diz respeito à visibilidade de outras éticas e políticas. Tomamos, assim, a cartografia como método para organizar teoricamente um mapa de diferenciações, que indica a emergência de fluxos comunicacionais minoritários.

Nas ações do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo, nota-se a capacidade de processar demandas sociais na organização de um embate político que se faz perceber na produção de diferentes expressões culturais e artísticas. Ou seja, das inquietações com a ausência de equipamentos públicos de cultura em Ermelino insurge uma agenda de atividades: saraus, cine debates, clubes de leitura, capoeira, música etc. O conjunto de práticas que constitui o trabalho do coletivo opera assim uma intervenção no contemporâneo. Mas que contemporâneo é esse? Numa São Paulo atravessada pela narrativa tecnocrática de “cidades inteligentes”⁷, que consiste, entre outras questões, na proliferação do uso de dispositivos de vigilância – como reconhecimento facial – e privatizações que entregam os espaços urbanos para a exploração de marcas de toda sorte, o MCEM torna visível questões não ditas pelo poder público. Como bem observou Foucault (2010), é fundamental perguntarmos o *sentido da atualidade* na qual estamos inseridos, trata-se de identificar o que se vê e o que se fala em uma dada temporalidade para então identificar as articulações de poder/saber. O MCEM é fruto do processamento crítico dos discursos de progresso que tentam moldar o imaginário acerca da cidade e ocultar suas desigualdades e contradições, cuja resposta produtiva vem de uma multiplicidade popular e suas ressonâncias midiáticas – daí o convite à cartografia em busca de um traçado de visibilidades emergentes.

Os movimentos periféricos em uma dada cultura permitem a visualização de paisagens em transformação, cabe à cartografia acompanhar esses movimentos emergentes (Rolnik, 1989), descrever suas dinâmicas culturais, estratégias, transversalidades etc. As imprevisibilidades que ocorrem na semiose, em boa medida, indicam um caminho cartográfico para repensar a cultura midiática de nosso tempo. O popular que se abre nas articulações dos coletivos não pode ser compreendido por enquadramentos totalizantes, pois se constitui em atravessamentos culturais, mesclas de temáticas sociais e diferentes posições subjetivas. Por isso optamos por um mapa das mediações que nos permita observar como esses processos ressoam na cultura midiática. A pesquisa empírica priorizou a cultura como *locus* das “articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias” (Martín-Barbe-

ro, 2001, p. 286). Essas mediações culturais resultam em expressões significativas organizadas nas linguagens midiáticas, por isso optamos em privilegiar o diálogo com a Semiótica da Cultura.

Aproximamos o mapa das mediações e semioses da noção de cartografia trabalhada por Deleuze e Guattari (2000), que difere da rigidez comum aos métodos científicos, ao permitir que a pesquisa acompanhe os processos e os fenômenos em vez de fechá-los em categorizações. Ao valorizar a experiência na descrição de paisagens comunicacionais, marcadas por questões transversais, o traçado cartográfico demonstra a existência de diferentes arranjos midiáticos emergentes de certos contextos culturais. Neste aspecto, Deleuze e Guattari estimulam um olhar semiótico para o funcionamento das diferenciações, nas quais as linguagens e os processos de enunciação coincidem com novas visibilidades. É aqui que o projeto cartográfico encontra a semiose no âmbito da cultura. Uma vez que buscamos os elementos menores num contexto cultural, a cartografia possibilita que os movimentos de tensionamento sejam o eixo de aproximação de focos produtivos de diferenças, geralmente localizados nas periferias semióticas. Se a estruturalidade (Lotman, 1982) da cultura midiática possui ubiquidade manifesta nos mais variados espaços de nosso tempo, é na identificação de suas expressões menores e periféricas que buscamos movimentos de atualização, notadamente na geração de novos textos culturais e linguagens. Pela Semiótica da Cultura, a noção de texto não se reduz ao discurso escrito, mas resulta de práticas criativas, processos de geração de sentido e armazenamento de memória, bem como suas decodificações possíveis – danças, partituras, conteúdos audiovisuais, receitas culinárias são textos culturais, pois “o texto funciona como processo de autodescrição do sistema no espaço semiótico de sua constituição” (Machado, 2013, p. 82). As ações do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo são concebidas por um processo coletivo de partilha de variadas práticas e memórias, suas articulações enquanto textos culturais – que possibilitam expressões em linguagens midiáticas – serão aqui analisadas na produtividade das semioses para, num segundo momento, compor o traçado cartográfico. Pelo método cartográfico, é possível traçar as paisagens afetivas que as semioses produzem internamente nos coletivos, descrever ações, participantes, ativismos, interações etc., elementos que posteriormente se configuram como mapa, permitindo à pesquisa estabelecer interrelações com outros coletivos – na expansão de uma cartografia de práticas minoritárias na cultura midiática.

A seguir trataremos de identificar e compreender as dinâmicas culturais do MCEM e as expressões dessas semioses em linguagens midiáticas. O encontro de diferentes pessoas, trajetórias, manifestações artísticas e memórias são descritas em suas relações semióticas. Partimos, portanto, da identificação da heterogeneidade de um dado sistema cultural, que pela Semiótica da Cultura é mobilizada nas regiões fronteiriças e de intensas relações dialógicas (Lotman, 1996) – como ocorre no MCEM enquanto espaço no qual diferentes perspectivas culturais e sociais se encontram –, para um entendimento de seus *modos de agenciamento* (Deleuze; Guattari, 2000), em busca dos processos de politização e engajamento, a partir das conexões que compõem o coletivo em sua heterogeneidade. O método de coleta de dados empíricos sobre o coletivo se

7. De acordo com um estudo de Morozov e Evgeny (2019), esse conceito corporativo representa um avanço de marcas e corporações sobre o espaço público. O podcast do coletivo de jornalismo alternativo O Joio e o Trigo abordou essa questão em um de seus episódios. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/3bpZDoUv8QHDjKsMvsVe9?si=BKax1Al-5RySR87TP5GvaKg>>. Acesso em 26 abr. 2022.

baseou em depoimentos⁸ de seus integrantes publicados em conteúdos midiáticos, leituras de reportagens sobre as mobilizações do MCEM (notadamente no período das ocupações), observações de ações do coletivo em plataformas digitais e conversas iniciais com alguns integrantes do movimento. Atualmente a pesquisa se encontra na seguinte etapa: visitas presenciais do pesquisador foram solicitadas e serão debatidas pelo coletivo na próxima assembleia, prevista para julho. A partir do material empírico coletado até o momento, as linhas a seguir buscam organizar teoricamente o âmbito das semioses dos processos culturais para, em seguida, elaborar um traçado cartográfico inicial. Ao compreendermos as dinâmicas culturais do coletivo, suas relações internas e mobilizações, partimos para um entendimento dos procedimentos de tomada de posição e politização, em busca das ressonâncias que esses processos são capazes de produzir nos ambientes midiáticos.

Semioses do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo e o traçado cartográfico

A análise do coletivo MCEM parte de um entendimento dos processos que estabelecem suas bases culturais e sociais, ou seja, um percurso que privilegia as malhas de sentido que o consolidam como movimento cultural, no lugar de observar exclusivamente suas ações midiáticas. São as vivências e as dinâmicas culturais que possibilitam certas apropriações das tecnologias, por mais que concordemos que na atualidade de plataformas e redes, pertencentes a um punhado de super ricos, as ferramentas tendam a produzir certas subjetividades dominantes (como empreendedorismos, influencers de toda sorte etc.). Buscamos no MCEM os manejos dos tempos de ocupação, as diferentes pessoas envolvidas, as parcerias, as táticas de mobilização, as expressões artísticas, entre outras frentes, que sustentam o movimento no cenário atual. As descrições das mediações culturais levam ao traçado cartográfico inicial e, mais adiante, esses focos de experiência demonstram que na ubiquidade da cultura midiática há o que podemos caracterizar como “um certo tipo de lutas locais, específicas” (Deleuze, 2005, p. 34) – cuja especificidade está justamente nos enfrentamentos situados, numa dimensão microfísica, e que entendemos ser possivelmente transversais e acopláveis a outras lutas e ativismos.

O Movimento Cultural Ermelino Matarazzo começa de maneira orgânica, quando artistas do distrito de Ermelino perceberam que muitos de seus eventos ocorriam nas mesmas datas, o que criava um problema de agenda. Na época, o movimento se chamava Cultura ZL e os encontros ocorriam na praça Primeiro de Maio (região central de Ermelino), nos quais os eventos eram debatidos em busca de uma agenda geral para a região – com atividades como saraus, eventos de grafite, peças, música, entre outros. O MCEM se tornou um agrupamento de coletivos e intensificou as atividades quando passou a ocupar a praça Primeiro de Maio, estratégia que além de manter uma vasta agenda cultural mobilizava também os moradores do entorno,

com a organização de assinaturas de apoio aos manifestos redigidos e enviados ao poder público e o diálogo aberto com a população. Foi nesse período que boa parte dos jovens do entorno aderiu ao movimento.

Morador de São Miguel Paulista (ZL), Gustavo Soares integra também o coletivo de audiovisual Periferia Invisível⁹, formado em 2011 com o objetivo de ajudar na divulgação de trabalhos de artistas, produtores e projetos culturais periféricos. Um dos trabalhos do coletivo do qual Gustavo faz parte é o podcast Certo Olhar, que já entrevistou mais de 50 moradores da região que trabalham com cultura – as gravações são feitas em um estúdio próprio do Periferia Invisível. O trabalho do jovem no MCEM começa efetivamente nos embates que o movimento teve com o poder público, a partir de 2014. Gustavo conta que foi nesse período que o coletivo conseguiu chamar a atenção de moradores que não estavam diretamente envolvidos com atividades culturais. As pessoas que passavam pela praça eram convidadas a conhecer as pautas do movimento e muitas percebiam que as demandas eram de interesse coletivo da região. Os anos seguintes foram marcados por um enfrentamento mais direto, quando em 2018 o movimento sai da rua para ocupar o espaço que hoje é a sede do MCEM. Trata-se de um local que pertencia à prefeitura e não era utilizado. As tensões se estenderam por dois anos. É nesse contexto de luta que o Gil Douglas (34) conhece o trabalho do MCEM. “A periferia se move ao contrário, sempre que vem uma perseguição a gente amplia o nosso fazer”, ele comenta, ao recordar que durante os cortes de água e luz eles não deixaram de organizar eventos, ao contrário, as agendas foram ampliadas. Morador de Ermelino, durante muitos anos Douglas trabalhou na construção civil, sua relação com as artes nasceu do contato com os coletivos periféricos. Hoje é agitador cultural de eventos de skate, rock e hip hop, todos focados na região Leste de São Paulo. Segundo Gil Douglas, quando a água foi cortada, eles conseguiram doações de água e bomba para abastecer o reservatório. “A gente passou a usar a *sivirologia*¹⁰, tecnologia periférica, para ter eventos no espaço”, ele explica, ao usar um conceito derivado do jargão popular “si vira”. Hoje a ocupação oferece uma série de atividades, que vão da dança a aulas de defesa pessoal, da capoeira à pintura, da culinária saudável a clubes de leitura e cinema. No campo de forças estabelecido no âmbito da cultura, o coletivo projeta suas atividades como respostas à inatividade das políticas públicas em São Paulo, como bem observou Gil Douglas. Tal como os mecanismos da cultura descritos por Iuri Lotman (1998), cuja estruturalidade não pressupõe homogeneidade, o MCEM se manifesta e se posiciona por enlaces comunicacionais com a exterioridade. Assim, ao identificar as ameaças de uma gestão que não dá conta das demandas periféricas, o coletivo processa essas informações ao expandir sua agenda de atividades e mobilizações – e neste aspecto temos um conjunto de semióticas a serem descritas enquanto atividades culturais e manifestações políticas.

9. Disponível em: <https://www.youtube.com/@PeriferiaInvisivel>. Acesso em 26 abr. 2023.

10. Termo usado pelo Mestre Soró, um ativista, educador e articulador da Comunidade Cultural Quilombaqué, atuante na Zona Leste de São Paulo, que chegou a apoiar o movimento de Ermelino. Soró faleceu em 2019.

8. Algumas falas foram retiradas de um material multimídia sobre ocupações culturais produzido pelo Sesc São Paulo. Ver Sesc, 2021.

Durante as ocupações, Gil Douglas, Gustavo Soares e outros jovens entraram em contato com ativistas mais antigos do bairro de Ermelino, como o grafiteiro Alan Alvico e o poeta William Chapéu. Os mais velhos compartilharam então as memórias de constituição do bairro e de suas lutas sociais históricas, fragmentos que tem sido ressignificados com base nas causas atuais, a exemplo do legado do professor Mateus Santos, que dá nome à ocupação. Alvico e Chapéu (e outros moradores mais antigos) resgataram o legado do professor que hoje serve de referência ao movimento. Se as culturas juvenis são geralmente marcadas pelos contrapontos com as gerações anteriores, no MCEM elas negociam posições num entremeio de memória local, com o legado dos mais experientes, e políticas afirmativas atuais – uma vez que são os mais jovens que melhor irão tratar, no interior do movimento, de ativismos raciais e LGBTQIA+. E, claro, essa mescla de gerações é produtora de visibilidades singulares na cultura midiática, como veremos mais adiante.

Segundo Gustavo, certa vez uma moradora de Ermelino, ex-aluna de Mateus Santos, trouxe uma lista de presença de um curso de arte ministrado pelo professor em praça pública, que trazia como nota de rodapé a seguinte observação: “começamos com 15 pessoas, mas ao final éramos 80. Alunos nós temos, o que falta é um espaço” (Sesc, 2021), daí veio a inspiração para nomear a ocupação. Hoje, no espaço do MCEM, há uma sala dedicada à memória das pessoas que passaram pelo coletivo, cujo objetivo é que o movimento possa contar a sua própria história. A preocupação com as memórias trata de recuperar temporalidades capazes de fornecer significados para a rearticulação do presente, algo como o fragmento temporal ao qual se refere Walter Benjamin (1987), que experienciado na reminiscência pode adquirir um contorno de resistência – sobretudo porque no relampejo de uma lembrança é possível se apropriar criticamente do passado, arrancá-los das mãos do poder. Outro registro de memória é livro *ZL 100 registro*, organizado pelo coletivo MCEM, obra que reúne poesias de jovens que participam com frequência dos saraus e dos encontros de *slam*. Publicações, fotos e sala de memória caracterizam uma preocupação não apenas de valorizar as pessoas, mas passar adiante o trabalho do coletivo. Essa carga cultural de memórias, que aqui identificamos como elemento de politização, é uma das características das dinâmicas culturais – *conservar e transmitir informações* (Lotman, 1998), uma vez que o arquivo de memória ao qual se recorre é a base de semioses rearticuladas nos ativismos do presente.

Os saraus ocupam lugar de destaque na programação do coletivo. Há um código ético de participação que diz respeito também aos modos como internamente os sentidos políticos e de pertencimento são construídos: como espaço aberto, o sarau acolhe quaisquer pessoas que desejam participar, mas geralmente a pessoa assiste a um ou outro encontro e somente depois irá tomar a palavra, caso queira compartilhar algum texto. Trata-se de um processo de reconhecimento de si enquanto artista e de negociação de visibilidade no espaço do coletivo. É o caso da jovem Glauco Alexandre (18), uma das mais jovens do coletivo. Ela conta que fazia um curso de literatura quando conheceu a ocupação Mateus Santos, mas não tinha pretensão de ser artista, tampouco de lutar pela cultura nas periferias, até que conheceu pessoas como Gil Douglas e Alvico. “Lembro que eu já participava dos encontros, escrevia alguns versos,

mas não reconhecia isso como arte. Quando o pessoal leu, eles me ajudaram a me entender como artista”, ela conta. O ato de tomar a palavra nos saraus é parte de um processo de reconhecimento e de posicionamento social, tornar-se artista no MCEM no sentido coletivo. Trata-se menos de um individualismo do que a ideia de um artista que será também ativista em um movimento social. É um processo que forma artistas ativistas.

As transmissões dos saraus por redes como o Instagram e YouTube representam uma dimensão midiática do trabalho do coletivo. E aqui nos voltamos a uma observação pertinente de Martín-Barbero (2008), que em seus estudos valoriza a trama das interações no campo popular para compreender a emergência de expressões alternativas – até porque é a partir das sociabilidades produzidas no coletivo, no interior de seus processos culturais, que as práticas midiáticas são possíveis, e não o contrário. Assim, a imagem do jovem confinado em seu quarto e conectado à internet dá lugar a um processo cultural formado nas ruas e, a partir dessas interações, capaz de inscrever outros modos de estar conectado. O formato dos saraus, por exemplo, nasceu na época das ocupações em praça pública, seguiu para a programação que ocorre hoje no espaço físico do coletivo e recentemente vem ganhando visibilidade midiática em diferentes plataformas. Em um pequeno trecho, retirado de um encontro¹¹ gravado e conduzido pelo poeta Cleyton Mendes, é possível ver o registro de algumas poetisas em ação. Entre elas está Katmira, de 17 anos. Nascida em Mato Grosso do Sul, Katmira, começa seu texto ironizando a burguesia da cidade, que vai aos bailes na favela, mas em suas regiões não sofrem com a violência policial. Em certos momentos, a poesia falada ganha entonação melódica da música funk, numa alteração de ritmo. Os versos falam de desejos de estabilidade financeira, tratam das enchentes no bairro, das dificuldades de morar longe do centro da cidade e sobre a tristeza de ver jovens sendo cooptados pelo crime. Em um dos versos, ela diz: “*meritocracia é o c**”, ao ressaltar que os jovens da periferia já nascem marcados para ocupar papéis previamente delimitados – no crime ou nos trabalhos precários. Ela diz que a violência escolhe a classe, a cor da pele e o CEP. Ao final, conta que seu desejo é ver a favela no topo: “*os manos e as minas*”. As transmissões dos saraus nas plataformas evidenciam uma tendência de mobilizar a região de Ermelino Matarazzo. Nos fragmentos de entradas ao vivo pelo Instagram, por exemplo, durante a fala das poetisas é possível notar outras partilhas de vivências como, por exemplo, sempre que a violência policial é denunciada, muitos jovens reforçam a questão ao compartilharem suas experiências vividas – os frequentes “enquadros” cujo alvo são os jovens periféricos –, movimento que constrói uma realidade partilhada.

Essa ressonância midiática dos processos culturais do coletivo demonstra que as redes afetivas que o fundam seguem construindo seus mapas nas plataformas. Numa dimensão microfísica, pode-se observar um processo de diferenciação em relação a certas tendências majoritárias nos ambientes digitais, saturados de *influencers* e *coachs*, que muitas vezes priorizam discursos do senso comum e os preconceitos e desigualdades que lhe são inerentes. To-

11. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y7a4YJWM-2bM>>. Acesso em 26 abr. 2022.

mamos o Movimento Cultural Ermelino Matarazzo como mapa a partir do qual a cartografia se expande pelo fato de o coletivo ser um complexo de outros coletivos menores, trabalho que pela região Leste de São Paulo teceu inúmeras conexões afetivas para na atualidade ser um espaço que recebe variadas atividades, cuja participação dos moradores da região é fundamental para a sua existência. Quando esse trabalho ganha espaço midiático as práticas culturais do coletivo passam a ser expressivas também em linguagens que são comuns às redes, de comentários em transmissões ao uso *hashtags*, e é neste aspecto que observamos uma tendência à diferenciação. Quando Michel Foucault (2010, p. 5) aprofunda suas observações sobre a experiência do contemporâneo por “formas de um saber possível, matrizes normativas de comportamento, modos de existência virtuais para sujeitos possíveis”, o autor indica a manifestação do poder em pontos singulares num modo diagramático. O diagrama espalha, é menos linear do que caótico, e não pode ser definido por um quadro centralizador ou ideológico. Tal pressuposto é o que permite também extrair desses pontos singulares a ocorrência da “batalha com suas táticas locais” (Deleuze, 2005, p. 40). Pois bem, se em nosso contemporâneo o poder¹² se movimenta de maneira cada vez mais intensa na ubiquidade midiática e tecnológica (e tanto o poder financeiro como os regimes de verdade da extrema direita se articulam nos diagramas do poder-saber), o coletivo MCEM inscreve em suas ressonâncias midiáticas modalidades alternativas.

As dinâmicas culturais pelas quais o Movimento Cultural Ermelino Matarazzo se articula enquanto malhas de sentidos podem ser percebidas no Cine Clube, que exhibe filmes de temática social seguidos de rodas de conversa. No último dia 14 de abril, por exemplo, a exibição do filme *Uma história de amor e fúria* (2013), que resgata o passado colonial do Brasil para alertar sobre o futuro do país, contou com a participação da poeta e educadora Juà (20), nas discussões ao final do filme. O público que acompanha esse tipo de encontro geralmente é formado por jovens que moram no entorno da ocupação Mateus Santos. O processo de assistir a uma obra audiovisual de maneira coletiva, seguida de um debate mediado por uma artista da região é um modo de construção de perspectivas mais críticas, pois as discussões são contextualizadas em relação às desigualdades atuais que atingem o bairro. Trata-se de uma interação formadora. A prática de ações coletivas do MCEM (assembleias, saraus, oficinas etc.) faz parte de uma cultura, no sentido comunicacional do termo. Assim, quaisquer processos formativos ou de tomada de decisão passam por essa dinâmica de encontros. São muitos nomes e rostos, histórias e diferentes formações (das acadêmicas aos saberes da rua, como os próprios integrantes do coletivo costumam destacar). Um mapa afetivo que se desenrola, por exemplo, com a produtora de audiovisual Anna Kelli, que conduz oficinas de leitura e de audiovisual; com o músico e percussionista Flavinho Salvador, membro do Quilombo Cafundó, que ministra oficinas de percussão; a partir do coletivo Capoeira Pombo de Prata, que leva rodas de capoeira semanalmente ao espaço do MCEM etc. A cada encontro há novos agenciamentos – no sentido de

uma nova intensidade produzida nos encontros, algo que mobiliza e reposiciona ações a partir de posições éticas e políticas, e todas as atividades parecem coincidir com a valorização de atividades da periferia para a periferia.

As dinâmicas culturais em suas esferas comunicacionais são dotadas de estruturas intelectuais não homogêneas (Lotman; Uspenski, 2000), daí sua capacidade de ampliar os conhecimentos internos com base na exterioridade (o não texto que é modelizado). Por isso a ubiquidade da cultura midiática em nosso tempo não irá sucumbir ao poder disseminado em seus pontos singulares, uma vez que por esses mesmos eixos a tendência heterogênea é produtora de contrapontos. E neste aspecto a cultura digital, com todo o ideário do Vale do Silício, exprime também o que luri Lotman e Boris Uspenski (2000) consideram por não-texto ou não-cultura – *um não-saber*, que ao se articular nos processos de semiose, eventualmente, pode ser um contrapoder – como possibilidade de atualizações de funcionalidades e consolidação de heterogeneidade. O que notamos no trabalho do MCEM é que os saberes situados nos afazeres do coletivo repovoam os fluxos comunicacionais da cultura midiática. As poesias dos saraus, que participam de novas interações nas transmissões pelas plataformas, convidam a participações presenciais e encorajam também comentários de autoafirmação periférica, em malhas de sentido que privilegiam visibilidades de espaços, corpos e manifestações artísticas descentralizadas em relação à cidade e às mídias – e, lembremos, tanto cidade quanto mídias possuem seus regimes de visibilidade produtores de desigualdades históricas. A transmissão dos saraus não só possibilita participações virtuais, mas se conecta a ativismos por vir, no sentido de ser também um “microfone aberto” para eventuais versos que possam ser compartilhados. Os embates com o poder público não se limitaram à conquista de um lugar para receber as atividades culturais. No começo de abril, a região de Ermelino Matarazzo sofreu mais uma enchente – algo recorrente no bairro – e as instalações do MCEM foram tomadas pela água. Na semana seguinte, o coletivo organizou uma audiência pública com o subprefeito da região, com a presença de moradores e moradoras do entorno. O representante da prefeitura precisou responder a questões como a recorrência do problema, a ausência de projetos e até sobre os recentes dados orçamentários do investimento que será feito neste ano para o combate das enchentes. Novamente notamos que a cultura de assembleias, de levar questões locais à partilha comunitária em busca de decisões coletivas, permanece como prática mobilizadora do coletivo. O MCEM constitui, assim, um espaço popular no qual se desenvolve um “modo de apropriação e reconhecimento” (Martín-Barbero, 2001, p. 233) de enfrentamentos políticos. A audiência foi transmitida pelas redes sociais do coletivo, registro que pode funcionar como memória midiática capaz de confrontar o poder público no futuro por uma promessa não cumprida. Nos processos de organização interna, o coletivo MCEM está constituído sobre uma memória de lutas frente à ausência de políticas públicas em Ermelino, possui seus membros mais antigos e sua cultura de tomadas de decisão coletivas. Com a chegada dos mais jovens, a cultura do coletivo se movimenta para um procedimento de aumento de sua complexidade interna, ao aderir a linguagens midiáticas que são mais próximas aos públicos jovens, assegurando à cultura um caráter flexível que lhe possibilita operar como *estrutura pensante* (Lotman, 1998, p. 26).

12. Deleuze (2020), em diálogo com o pensamento foucaultiano, considera que as formações históricas passam pela construção de formas visíveis e enunciáveis, “ou sua condição formal, a luz e a linguagem” (Deleuze, 2020, p. 4), pelas quais o poder se manifesta.

Ora, o que são esses processos comunicacionais senão a capacidade que as culturas possuem de participar de processos dialógicos com diferentes sistemas semióticos? Há, portanto, no mínimo uma dupla inscrição de relações fronteiriças que se estabelecem no limite dos processos sociais do coletivo, entre seus mapas afetivos de parcerias e diferentes integrantes, e a própria cultura midiática. Ao mesmo tempo em que a cultura do coletivo coloca outras visibilidades nos fluxos midiáticos, as práticas do coletivo absorvem da cultura midiática possíveis expressões em linguagens multimídia.

Os saberes situados que sustentam os processos comunicacionais midiáticos do coletivo constituem visibilidades emergentes, no sentido contemporâneo que essas demandas sociais representam. O bairro de Ermelino mudou culturalmente após as assembleias e ocupações, trata-se de um movimento de fazer cultura da periferia para a periferia que, visto e experienciado em sua manifestação local, se expande para as mídias e nos ambientes midiáticos também inscreve diferenciações a partir das visibilidades que é capaz de articular. Assim, foi preciso antes ter uma articulação cultural local que possibilitasse a formação de jovens poetas para que os saraus pudessem ser partilhados em linguagem midiática. Para Deleuze e Guattari (2000), a cartografia é possível nas intervenções que se produzem na realidade, uma vez que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 14), intervenção que observamos no MCEM: uma mobilização em prol de políticas públicas, fruto de um agrupamento de educadores, ativistas, artistas, moradores etc., que em conexão redesenham vivências do bairro e nas redes e plataformas digitais ampliam essas visibilidades em novos fluxos midiáticos. De um lado, a visibilidade de uma cultura de assembleias, ocupações, politização das linguagens artísticas, em defesa da cultura no bairro de Ermelino, e do outro os processos de enunciação coletivos em seus eixos singulares midiáticos (sarau, lives, interações em plataformas etc.). A continuidade da cartografia que pretendemos desenvolver decorre desses regimes de visibilidade que são mobilizados no âmbito da cultura e suas semioses. O que os saberes situados do coletivo de Ermelino têm em comum de um coletivo indígena amazônico, por exemplo? Quais interrelações podemos traçar entre esses dois processos culturais e sociais? A cartografia irá se desenvolver no âmbito do contemporâneo em disputa, nas microfísicas de relações de poder na ubiquidade midiática. Assim, é possível considerar que os coletivos se movimentam nas articulações de *capacidades de dizer o indizível* (Agamben, 2018), no sentido de um enfrentamento político que, ao fazer ver e falar outras realidades, coloca radicalmente as desigualdades de nosso tempo em questão. A cartografia dos coletivos assume então essa proposta, a de traçar um mapa de possíveis a partir de lutas sociais e ativismos que, em suas manifestações situadas, ressoam criticamente na cultura midiática.

Conclusões

O presente trabalho partiu de uma compreensão do coletivo Movimento Cultural Ermelino Matarazzo (MCEM) centrada em seus processos culturais e sociais. Observamos como os mecanismos de atualização da cultura (Lotman, 1996; Lotman; Uspenski, 2000) permitem que o coletivo aumente sua capacidade informativa em meio às diferentes frentes culturais que o compõem, como também se articula como elemento semiótico diferencial em suas expressões midiáticas. Entende-se que o agrupamento social que tornou possível o trabalho do MCEM (coletivos menores, educadores, artistas, moradores do bairro etc.) estabelece um mapa a partir do qual é possível compreender os processos culturais mobilizadores de uma luta social pela cultura no bairro de Ermelino, articulada também em linguagens midiáticas.

Pelas descrições das dinâmicas culturais, nota-se uma política de tomada de decisões coletivas que ganha ressonâncias na cultura midiática – primeiramente numa forma de visibilidade local, situada no bairro, em seguida nos processos de enunciação em diferentes linguagens. As mediações do MCEM nos levam a um traçado cartográfico inicial, pelo fato de expressarem intervenções diferenciais na realidade (Deleuze; Guattari, 2000). No desenvolvimento da pesquisa, há outros coletivos já mapeados, cujas descrições e análises nos desafiam a um traçado de interrelações, diferenciações e comparações, que permitam visualizar como diferentes lutas sociais se inscrevem na contemporaneidade midiática. Cada qual à sua maneira, coletivos de diferentes temáticas e ativismos diversificam os fluxos comunicacionais, daí a importância da elaboração de uma cartografia de diferenças, cujos desdobramentos didáticos podem trazer contribuições ao campo da Comunicação – especialmente por evidenciar os processos de letramento midiático desenvolvidos nos coletivos, suas táticas, aprendizados e modos de atuação. O andamento da cartografia tem como objetivo fornecer uma visualização de diferentes focos de experiência, que em suas dimensões comunicacionais micropolíticas demonstram arranjos alternativos no interior da atual cultura midiática.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2018). *A experiência da língua*. Rio de Janeiro: Rotaplan Gráfica.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o conceito da história. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). 3. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 222-232.
- Cesarino, L. (2021). Pós-Verdade e a Crise do Sistema de Peritos: uma explicação cibernética. *Revista Ilha*. V. 23, n. 1, p. 73-96.
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2020). *Michel Foucault: o poder*. São Paulo: editora filosófica politeia.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2000). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. São Paulo, Editora 34.
- Foucault, M. (2010). *Governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes.

- Guattari, F. (1985). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense.
- Lemos, A. (2003). Cibercultura. Alguns pontos para compreender a nossa época. In: Lemos, A.; Cunha, P. (orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina, Porto Alegre; pp. 11-23.
- Lotman, I. (1982). *Estructura del texto artístico*. Colección Madrid: Fundamentos.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Semiótica da cultura y del texto. Madri: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II*. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, I.; Uspenski, B. (2000). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: Lotman, I. *La semiosfera III: semiótica de as artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 164-193.
- Machado, I. (2003). *Escola de Semiótica – a experiência de Tartú-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Atelê Editorial/Fapesp.
- Machado, I. (2013). Método, modelização e semiótica como ciência humana. *Estudos Semióticos*, v. 9, n. 2, dez., p. 77-87.
- Martín-Barbero, J. (2008). A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ.
- Martin-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações*. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Morozov, E.; Bria, F. (2019). *A cidade inteligente: tecnologias urbanas e democracia*. São Paulo: Ubu Editora.
- Rolnik, S. (1989): *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Estação Liberdade, São Paulo.
- Sesc (2023). *Ocupação Cultural Mateus Santos, de Ermelino Matarazzo*, c2021. Página inicial. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/ocupacao-cultural-mateus-santos-de-ermelino-matarazzo/>>. Acesso em: 28 fev.
- Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte (MG): UFMG.
- Vosoughi, S.; Roy, D.; Aral, S. (2018). The spread of true and false news online. *Science*. V. 359, n. 6380, mar.

Scenes from a marriage: Bergman and TV series

This article sustains the idea that the miniseries that Swedish director Ingmar Bergman made for television in 1973, *Scenes from a marriage*, anticipates elements of the language of television series that were made around the beginning of the 21st century which were dense and had a profound narrative in a way that previously seemed to be restricted to other medias, such as literature and cinema. In this sense, Bergman's miniseries can be seen as an important predecessor of such series. This article theoretical framework is built upon Marshall McLuhan's thinking. We seek to reflect upon *Scenes from a marriage* and contemporary TV series in a diachronic approach, searching, in Bergman's miniseries, for aspects that would be picked upon by television series in the 21st century.

Keywords:

Television series; Ingmar Bergman; *Scenes from a marriage*.

Cenas de um casamento: Bergman e as séries de TV

Este artigo defende a ideia de que a minissérie que o diretor sueco Ingmar Bergman realizou para a televisão em 1973, *Cenas de um casamento*, antecipa elementos da linguagem de séries de TV que surgiram por volta do início do século XXI e que se caracterizaram por uma densidade e uma profundidade da narrativa que pareciam restritas a outras mídias, como a literatura e o cinema. Assim, a minissérie de Bergman pode ser vista como uma importante precursora de tais séries. A fundamentação teórica deste trabalho é construída a partir do pensamento de Marshall McLuhan. Procuramos refletir sobre *Cenas de um casamento* e as séries contemporâneas diacronicamente, buscando, na minissérie de Bergman, aspectos que viriam a ser retomados por seriados televisivos a partir da virada do século.

Palavras-chave:

seriados televisivos; Ingmar Bergman; *Cenas de um casamento*.

Introdução

Este trabalho defende a ideia de que a minissérie televisiva realizada pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) em 1973, *Cenas de um casamento* (*Scener ur ett äktenskap*), pode ser compreendida como precursora de determinadas séries de TV atuais. Nossa hipótese é que *Cenas de um casamento* antecipa elementos da linguagem audiovisual de seriados como *Os Sopranos* (*The Sopranos*, David Chase, HBO, 1999-2007), *The Wire* (David Simon, HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-2013) e *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015). Essas séries, realizadas nos Estados Unidos nos últimos 20 anos¹, compõem um quadro geral que vem sendo tratado informalmente como uma nova “era de ouro da televisão”².

Essa minissérie de Bergman, que retrata o tortuoso percurso de um casal desde o momento em que sua aparente felicidade conjugal é exposta como farsa, passando pela infidelidade e culminando no divórcio, teve um enorme impacto na sociedade sueca. “Nas quartas-feiras à noite as ruas ficavam vazias, pois todos estavam em casa assistindo *Cenas de um casamento*”³, lembra Birgitta Steene (In: Fouché, 2008, documento eletrônico não paginado), acadêmica especialista no trabalho do diretor. De fato, o número de divórcios aumentou drasticamente no país após a exibição da série. É difícil encontrar os dados exatos ou mesmo precisar que parcela desse fenômeno pode ser creditada à série, mas é comum ler em textos jornalísticos a informação de que a taxa de divórcios teria dobrado⁴. No terceiro episódio de *Trespassing Bergman*⁵, o diretor sueco de origem chilena Daniel Espinosa afirma que houve um aumento de 50% nos divórcios nos seis meses seguintes à exibição da série. O próprio Bergman se refere a essa repercussão: “na Dinamarca, por exemplo, as estatísticas de divórcio subiram. Isso tem que ser algo bom!” (Bergman *apud* Shargel, 2007, p. 121). De acordo com Singer (2007, p. 193), “anos depois de *Cenas de um casamento* ter se tornado um *hit* ao redor do mundo”, Bergman mencionou o aumento nas taxas de divórcio em diferentes países e expressou seu contentamento com o ocorrido, tomando-o como um feito e “acrescentando que muitas pessoas que deveriam se divorciar talvez não o fizessem de outra forma”, ou seja, sem a série.

1. A enumeração dessas séries, que possivelmente sejam os maiores sucessos de público e de crítica do período, dá-se de forma indicativa; não exploraremos as especificidades de cada uma. As datas de realização desses seriados nos permitem identificar a virada do século como um marco inicial.

2. O uso dessa expressão para se referir ao ambiente midiático-televisivo atual pode ser verificado em textos jornalísticos (cf. Carr, 2014). O que se identifica como primeira era de ouro da televisão nos Estados Unidos ocorreu entre as décadas de 40 e de 50, e diz respeito às produções ao vivo predominantes nessa época de desenvolvimento inicial do meio televisivo. Bianculli (2016) se refere ao cenário atual como a “era de platina” da TV

3. A minissérie foi exibida pela televisão pública sueca ao longo de seis semanas seguidas, entre abril e maio de 1973, conforme registro no Swedish Film Database disponível em <http://www.svenskfilmdatabas.se/en/Item/?type=film&itemid=4934#release-dates> (Acesso em 30 mai. 2023).

4. Cf. Fouché, 2008; Brantley, 2014.

5. Trata-se de uma série de 2013 de seis episódios que convida seis diretores – um por episódio – a visitar a cinemateca de Bergman, na casa em que ele vivia na ilha de Fårö, na Suécia, para, a partir dos filmes que ali havia, discutir diversas questões relativas ao cinema.

Além desta introdução, na qual delineamos o propósito geral do trabalho, e das considerações finais, o corpo deste texto é composto por três partes: um segmento inicial em que abordamos a importância dos seriados televisivos na cultura contemporânea; em articulação com esses fatos, uma exposição de ideias de Marshall McLuhan, com o objetivo de sustentar teoricamente nosso trabalho; e, finalmente, um segmento em que identificamos aspectos de *Cenas de um casamento* que, parece-nos, permitem apontá-la como precursora das séries de TV atuais.

É preciso referir, ainda, que *Cenas de um casamento* foi lançada internacionalmente em uma versão editada para o cinema, de 2 horas e 47 minutos – a minissérie exibida originalmente na televisão sueca consistia de seis episódios⁶ com cerca de 50 minutos cada, totalizando quase 6 horas (é essa versão completa que utilizamos aqui como objeto de pesquisa). Há, portanto, mais de duas horas de material que ficaram de fora na versão para o cinema.

A distribuição internacional dessa versão editada deveu-se à fama de Bergman, que já há duas décadas, desde *Verão com Monika* (*Sommaren med Monika*, 1953), era amplamente conhecido e premiado fora da Suécia. A partir de filmes como *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *Persona* (1965) e *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972), o diretor foi reconhecido como um dos grandes expoentes do cinema de autor. Não havia hipótese de uma produção de Bergman não ser lançada internacionalmente; por isso, *Cenas de um casamento* precisava ir para o cinema.

Em sua autobiografia, Bergman (2013, p. 244) se refere à minissérie como um “filme de seis horas”. Na perspectiva com a qual trabalhamos aqui, no entanto, *Cenas de um casamento* não é pensada como cinema sendo exibido na televisão, mas como parte de um processo de formalização de uma linguagem audiovisual específica da televisão. Acreditamos que a minissérie de Bergman apontava, já no início dos anos 70, para potencialidades contidas no meio televisivo que seriam retomadas e trabalhadas mais claramente apenas a partir da virada do século XXI, em séries como as que referimos anteriormente. Ao longo do texto, discutiremos elementos e aspectos de *Cenas de um casamento* para evidenciar, justamente, que ali não se tratava de cinema, mas de televisão – contrapondo-nos a essa declaração do autor, de forma paradoxal, a partir de sua própria obra. Nossa intenção é buscar em Bergman um possível precursor das séries de TV atuais e refletir sobre ambos diacronicamente.

As séries de TV na cultura contemporânea

Os seriados televisivos parecem ter ganho uma nova – e crescente – importância na cultura contemporânea. Uma série de desenvolvimentos tecnológicos alterou radicalmente a forma de consumo desses produtos midiáticos. As principais inovações podem ser reconhecidas, na primeira década do século, no lançamento de DVDs de temporadas dos seriados e nos downloads de episódios na internet, e, na década atual, na proliferação de serviços *on demand*

6. *Inocência e pânico*; *A arte de colocar as coisas por baixo do tapete*; *Paula*; *O vale de lágrimas*; *Os analfabetos*; e *No meio da noite em uma casa escura em algum lugar do mundo*.

como o Netflix. Embora não seja uma novidade tecnológica, a própria disseminação da TV a cabo, especialmente em países emergentes como o Brasil, também pode ser vista como parte importante desse processo.

Se antes requeria-se da audiência sua presença em frente à televisão em um horário específico, agora os espectadores têm a oportunidade de ver as séries quando lhes convém; se antes era preciso esperar pela semana seguinte para conferir um novo episódio, agora os episódios podem ser vistos em sequência. Consequência disso, se antes assistir uma temporada completa de um seriado era uma experiência diluída em meses, agora temporadas inteiras podem ser vistas em um dia.

Essas mudanças na forma de consumo dos seriados parecem ter provocado um maior grau de envolvimento dos espectadores com as séries. Um exemplo claro disso é a proliferação de fóruns de discussão na internet destinados às séries. Esse debate tem se tornado gradativamente mais informado e, inclusive, embasado teoricamente: recentes iniciativas de divulgação da filosofia se apoiam em produtos da cultura de massa; assim, publicam-se títulos como *A família Soprano e a filosofia* (Fort, 2004), em que temas filosóficos são discutidos a partir de problemáticas da série.

Nesse contexto, a cidade de Albuquerque, no Novo México, aproveita-se atualmente de um turismo de nicho de fãs da série *Breaking Bad*, bem como a cidade de Dubrovnik, na Croácia, onde foram filmadas cenas de *Game of Thrones* (David Benioff; D. B. Weiss, HBO, 2011-2019). Até mesmo *Chernobyl* (Craig Mazin, HBO, 2019), local do maior acidente nuclear da história, e que, por conta da radioatividade, tornou-se uma cidade-fantasma, viu um aumento do fluxo de turistas após o lançamento da série de mesmo nome, em 2019 (Noack, 2019). Esses são exemplos de um fenômeno que, acreditamos, permite afirmar que as séries se tornaram parte definitiva da cultura contemporânea⁷. Tomados em seu conjunto, esses elementos constituem o que Silva (2014a) chamou de *cultura das séries*.

É preciso dizer que esse *hype* é em parte estimulado pelos próprios responsáveis pelas séries, que, em uma clara estratégia de autopromoção, não hesitam em conceder entrevistas defendendo a ideia de que as séries (ou seja, o seu próprio meio de expressão) ocupam hoje a função que a literatura exercia no século XIX. Assim, podemos ler Michael Hirst, o idealizador da série *Vikings* (History, 2013-), defender que o romance “é um formato morto. Pertencia ao século XIX e refletia a sociedade do século XIX. [...] Agora bastam a internet e os vídeos *à la carte*” (In: Celis, 2015, documento eletrônico não paginado). Para Carlton Cuse, um dos produtores de *Lost* (Jeffrey Lieber; J. J. Abrams; Damon Lindelof, ABC, 2004-2010), “as séries são os novos livros, uma nova forma de literatura”⁸ (In: Ayuso, 2014, documento eletrônico não paginado).

7. Ainda que utilizemos, neste texto, apenas exemplos de seriados estadunidenses, não se trata de um fenômeno restrito aos Estados Unidos.

8. Essas afirmações, em nossa visão, têm caráter publicístico, e estão aqui elencadas para demonstrar a crescente importância das séries na cultura contemporânea; ou seja, não compartilhamos dessas ideias dando conta de que o formato do romance está morto, ou que as séries substituíram os livros.

Não são, porém, apenas os próprios produtores que identificam aí um fenômeno cultural; o tema também vem sendo tratado por críticos culturais e acadêmicos. Para Carrión (2011), as séries estadunidenses do século XXI ocupam o lugar que os filmes de Hollywood ocuparam na segunda metade do século XX.

Nesse contexto, as séries podem inclusive serem vistas como ferramentas que auxiliam em nossa compreensão de contextos distantes do nosso, seja espacial ou temporalmente. Há um exemplo atual relevante: têm ocorrido nos Estados Unidos, de forma recorrente nos últimos anos, grandes protestos após casos de violência policial contra homens negros. Em um desses casos, ocorrido em 2015 em Baltimore, Freddie Gray, de 25 anos, negro, foi preso; enquanto estava sob custódia da polícia, ele sofreu uma lesão que o deixou em coma, morrendo uma semana depois. O caso gerou protestos e violentos conflitos na cidade. Baltimore é onde se passa *The Wire*; nessa série, cada uma de suas cinco temporadas está focada em uma instituição da cidade e na sua relação com a polícia (a primeira temporada é sobre o tráfico de drogas, por exemplo). Ou seja, dois dos elementos que garantem unidade à série são a própria cidade na qual ela se passa e a temática policial. Trazemos esse fato para dizer que se poderia levantar a hipótese de que assistir *The Wire* seja um instrumento mais adequado para compreender as tensões que lá se passam entre os cidadãos e a polícia do que outras ferramentas disponíveis, como o jornalismo, por exemplo. Em entrevista concedida a Mungoli (2018, p. 146), François Jost afirma que “as séries às vezes nos proporcionam maior compreensão dos fenômenos que ocorrem na sociedade do que os pesados tratados que deles se ocupam”. Assim, as séries televisivas parecem estar se tornando referências para se compreender as circunstâncias de um dado contexto e determinados acontecimentos⁹.

Aqui, essa maior importância que os seriados televisivos parecem assumir atualmente na cultura é pensada do ponto de vista de sua linguagem. O teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan (2006) refletiu sobre como códigos da cultura sofrem alterações a partir de inovações nas mediações tecnológicas. Para ele, não é possível entender determinadas transformações sociais e culturais sem que se entendam as transformações ocorridas nos meios (ou tecnologias; são termos intercambiáveis, para o autor) – e podem-se identificar diferentes paradigmas em diferentes períodos da história conforme a tecnologia desenvolvida.

Segundo McLuhan, novos meios modificam a forma com que vemos e percebemos o mundo. É isso que lhe permite afirmar que o pensamento do homem do século XX é profundamente diferente do homem do século XIX: Ele considera que a eletricidade transformou radicalmente nosso pensamento. Portanto, se a partir da invenção dos tipos móveis por Gutenberg vivemos no que McLuhan chamou de galáxia de Gutenberg, agora vivemos na galáxia da eletricidade.

A ideia de McLuhan que utilizamos aqui para sustentar nossa hipótese central é a de que novos meios instauram novas linguagens – ou seja, o surgimento da televisão inaugura uma linguagem propriamente televisiva. No pensamento

9. O diário francês *Libération* publicou à época artigo que afirmava, de forma figurativa, que, no momento, acontecia em Baltimore a sexta temporada de *The Wire*. Cf. Bacque; Flamand; Talpin, 2015.

materialista desse autor, o meio é muito mais complexo do que um simples canal (tal como o pensavam os primeiros teóricos estadunidenses da comunicação, como Shannon, Weaver e Lasswell). Assim, de acordo com ele, “para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (McLuhan, 2006, p. 21).

A ideia de que o meio é a mensagem aponta para o fato de que – nessa perspectiva –, muito mais importante do que a mensagem que está sendo veiculada por um dado meio, é a forma, a linguagem na qual ela está sendo veiculada. Ou seja, o que é essencial efetivamente é o meio, pois a mensagem que ele irá veicular será moldada por esse meio. Daí decorre a ideia de que o surgimento de um meio novo faz com que se crie uma nova linguagem. Assim, a partir de McLuhan, podemos falar em uma linguagem audiovisual especificamente televisiva que é inaugurada a partir do advento da tecnologia, do meio televisivo. O que é essencial notar ainda da perspectiva de McLuhan, para os efeitos deste trabalho, é que uma nova linguagem se aproveita, em sua constituição, das linguagens dos meios anteriores. Assim, quando a televisão é inventada, ela constrói a sua linguagem a partir das linguagens de outros meios anteriores a ele, como, por exemplo, o rádio e o cinema, e das novas potencialidades que são garantidas pelas inovações tecnológicas dela própria, televisão. No caso em estudo aqui, isso significa que Bergman se vale do cinema para fazer televisão – esta tem suas especificidades, mas não se constitui como ruptura completa com o cinema. Retomaremos essa ideia, de forma mais específica e em articulação com *Cenas de um casamento*, no próximo segmento do artigo.

Cenas de um casamento

A proposta deste segmento do artigo é pensar *Cenas de um casamento* em relação com as séries de TV contemporâneas. Aqui, apresentamos alguns elementos dessa minissérie que sustentam o argumento central do trabalho, ou seja, a ideia de que essa obra de Bergman antecipa aspectos da linguagem audiovisual de algumas séries televisivas que, a partir da virada do século, tornaram-se sucesso de público e de crítica e ganharam importância na cultura contemporânea. Assim, o que propomos é que alguns dos elementos constitutivos dessa linguagem já estavam em *Cenas de um casamento*; aqui, nosso objetivo é caracterizá-los. Também buscaremos demonstrar que esta minissérie de Bergman é um exemplo daquilo a que Jason Mittell (2012; 2015) se refere de forma recorrente como complexidade narrativa.

Nossa hipótese está alicerçada no conceito de audiovisualidade (Silva; Rossini; Rosário; Kilpp, 2009), compreendido como uma virtualidade. Esse conceito está ligado a uma noção de devir: atualiza-se em uma forma audiovisual, mas “permanece simultaneamente em devir [...] o que] significa dizer que permanece como uma reserva, cujas forças criativas apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos” (Silva, 2007, p. 146). A audiovisualidade dá conta de potencialidades que permanecem em virtualidade, de potências de diferenciação que poderão vir a atualizá-la futuramente. A virtualidade se refere a uma espécie de conjunto diferencial de transformações em potencial.

A criação no audiovisual ocorre a partir da audiovisualidade, compreendida como virtualidade: “entre o virtual e o que se atualiza como efeito de audiovisualidade o que há é uma força criativa a ser ressaltada capaz de se atualizar de maneira imprevista” (Silva, 2007, p. 147). Um dos conceitos que contribuiu para a elaboração dessa ideia de audiovisualidade é o de imagicidade. Trata-se de um neologismo criado pelo teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein (2002), que afirmava que já havia um cinema mesmo antes do advento do cinematógrafo. Silva (2007, p. 146) fala em “devires potenciais do audiovisual”. A ideia de audiovisualidade nos ajuda a sustentar a hipótese de que *Cenas de um casamento* já dava a ver potencialidades audiovisuais que seriam expressas mais concretamente pelas séries estadunidenses contemporâneas – potencialidades imprevistas à época de lançamento da minissérie.

Os principais elementos que permitem estabelecer a aproximação entre a minissérie de Bergman e as séries contemporâneas, parece-nos, são a forma de estrutura do roteiro; o desenvolvimento de uma história que evolui gradativamente ao longo de anos (as referências não são precisas, mas pode-se afirmar que entre o primeiro e o sexto episódio de *Cenas de um casamento* se passam entre 10 e 15 anos); a densidade da narrativa; a complexidade¹⁰ da construção dos personagens; e o retrato de um dado contexto histórico e social. Esses aspectos da linguagem audiovisual, que operam uma forma distinta no cinema, aparecem na minissérie de Bergman já em parâmetros que podem ser compreendidos como pertencentes a uma linguagem especificamente televisiva.

Essa distinção entre a linguagem do cinema e a da televisão pode mesmo ser verificada em comparação entre as duas versões de *Cenas de um casamento*. Friend e Strimban (2014) referem-se a uma série de sutilezas presentes na minissérie, mas ausentes da versão editada. Para eles, esta se caracteriza, em momentos, por sua abruptidão, especialmente no que toca à construção dos personagens. Se na versão da televisão as mudanças são construídas ao longo dos episódios, no cinema as transições e as mudanças pelas quais passam Johan e Marianne ao longo dos anos são demasiadamente aceleradas, segundo Friend e Strimban (2014). Mittell (2012, p. 33), ao definir a complexidade narrativa das séries contemporâneas, nota como “o aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração”.

A premissa da minissérie, vista da perspectiva de Johan e Marianne, o casal ali retratado, pode ser compreendida como: não estamos tão felizes quanto as aparências fazem supor. Metaforicamente, é um diagnóstico que pode ser estendido à situação que o país vivia naquele momento: passadas as duas guerras mundiais, a Suécia era democrática, desenvolvida economicamente e igualitária. Tratava-se de uma próspera e avançada sociedade do norte da Europa – e, no entanto, os descontentamentos e conflitos interiores permaneciam. Assim, da mesma maneira com que os protestos de Baltimore podem ser melhor compreendidos a partir de *The Wire*, também *Cenas de um casamento* é uma forma possível para entrarmos em contato com aspectos

10. Termos como densidade, complexidade e qualidade são utilizados com frequência para se referir às séries contemporâneas na literatura acadêmica. Buonanno (2019, p. 43), por exemplo, refere-se a elas como “dramas de qualidade/complexos/densos da TV do século XXI”.

do contexto social da Suécia do início da década de 70, especificamente, e também de processos que se dão globalmente, como feminismo e divórcio. Bergman foi, portanto, capaz de captar elementos do contexto da época e inseri-los em sua narrativa, especialmente nos diálogos – a partir de limites e de potencialidades que a linguagem televisiva tem de retratar um dado contexto histórico-social, ou mesmo de reconstruí-lo audiovisualmente, como em *Mad Men*, produção do século XXI cuja narrativa é centrada na década de 60 do século XX nos Estados Unidos.

O que pode ser visto na minissérie de Bergman, a partir de seu retrato de uma sociedade democrática que avançou muito em um espaço de poucas décadas, são os conflitos que se dão por conta dos descompassos entre seu presente e os resquícios de seu passado recente. Assim, existe na série um conflito claro entre o machismo herdado da sociedade patriarcal do século XIX e os avanços de uma sociedade do século XX que almeja a igualdade de gêneros. Essa disjunção está na base do conflito entre Johan e Marianne. Quando ela engravida acidentalmente, os dois ponderam com relativa tranquilidade, sem ceder a dilemas religiosos, a possibilidade de ela abortar. O que fica evidente na conversa entre os dois, no entanto, é o desinteresse de Johan, que parece pouco impactado pela perspectiva de ter um novo filho. Assim, filhos parecem seguir sendo responsabilidade exclusiva da mãe. Marianne é uma advogada bem-sucedida, mas precisa responder perguntas sobre como conciliar o trabalho com a casa e a família – e, de fato, apenas ela se ocupa dos afazeres domésticos e das filhas do casal.

Há na série, portanto, a representação de um fenômeno histórico-social complexo, de luta das mulheres, com discussões explícitas sobre o feminismo. A incapacidade de Johan de lidar com demandas feministas que modificam o papel do homem atravessa toda a série e encontra sua expressão máxima no 5º episódio, quando, prestes a assinar os papéis do divórcio, ele agride fisicamente Marianne. Vale notar que a própria possibilidade de um casal se divorciar tornou-se aceita social e juridicamente apenas a partir do século XX.

Fazemos esses apontamentos relativos ao conteúdo da série pois concordamos com as afirmações de Silva (2015) de que as transformações formais do drama televisivo

se deram a partir de relações com os conteúdos, através das tentativas de representar as próprias transformações nas dinâmicas sociais e nos modos de concepção de mundo. Por isso mesmo, o entendimento das transformações por que passou a forma do drama televisivo no decurso de sua história não pode ser isolado dos contextos e das singularidades a que cada obra se relaciona diretamente, sejam de ordem discursiva (mudanças nos modos de endereçamento dos conteúdos), de ordem tecnológica (transformações nas possibilidades técnicas de transmissão dos conteúdos) e de ordem social (modificações nas dinâmicas sociais representadas pelos conteúdos). (Silva, 2015, p. 133)

O conflito central da série – a ideia de que o casal não está tão bem quanto parece estar – é exposto já nas primeiras cenas do primeiro episódio, e a forma claramente problemática com a qual o casal lida com o aborto de Marianne termina por evidenciar – ainda no primeiro episódio – os problemas existentes na relação entre os dois. Isso é característico da construção do roteiro de séries contemporâneas como as que vemos mencionando aqui: o mesmo dispositivo utilizado por Bergman nos anos 70 pode ser verificado em *Os Sopranos*, por exemplo. Nessa série,

o primeiro episódio da primeira temporada apresenta os conflitos com que se depara o protagonista, chefe da máfia de Nova Jersey, tanto no âmbito de sua família quanto no da organização criminosa. Esses conflitos permanecem ao longo de toda a série e são elementos centrais de sua construção enquanto personagem. Ou seja, essa forma de organização do roteiro, ainda atual, já estava colocada na minissérie de Bergman. Carrión (2011) nota como as séries começam *in media res*; não sabemos o que havia antes. O episódio inicial mostra de súbito os personagens em suas diferentes dimensões – pessoal, profissional –, que perdem assim a sua máscara, o que desejavam fazer parecer, e a partir daí as séries se desenvolvem.

Em *Cenas de um casamento*, os seis episódios – da aparência de felicidade conjugal, no primeiro, à relação dos dois após o divórcio, no último – são desdobramentos do conflito central, ou seja, o casamento, que se desenvolve paralelamente em um arco do episódio e no arco da série. Há um conflito que cada episódio dá conta, que tem início e se encerra no mesmo episódio, e um conflito mais geral, que atravessa toda a série. Um elemento interessante dessa minissérie é a forma como se dá a passagem do tempo. Como notamos, passam-se entre 10 e 15 anos, do primeiro ao último episódio. Mas essa passagem não é exatamente gradual; entre cada episódio há saltos temporais, que fazem com que exista uma lacuna entre eles. Para Mittell (2015, p. 37), “são essas lacunas que definem a experiência serial”. Assim, é justamente a estrutura em episódios que permite essa construção, a qual é facilitada pela possibilidade de uma exibição serial.

Pode-se inclusive argumentar que Bergman propõe algo interessante no que tange a essas lacunas ao fazer com que cada episódio apresente um curto espaço de tempo – com uma grande lacuna, um grande intervalo de tempo, entre eles. Esses saltos entre os episódios são necessários, porque um mesmo episódio não abrange um recorte longo de tempo. Eles são o retrato de momentos específicos, “pinçados” desse período de anos; mostram, em alguns casos, o que se passa em poucos dias, em outros, o que se passa em uma noite, mas nunca, em um mesmo episódio, o que se passa em um ano, por exemplo. Mittell (2015, p. 38) nota como *Twin Peaks* (David Lynch; Mark Frost, ABC, 1990-1991) e *Deadwood* (David Milch, HBO, 2004-2006) se utilizam de um “uso estruturado do tempo de discurso em que quase todos os episódios ocorrem no decurso de um único dia, dando um ritmo claro para o seu fluxo narrativo serializado”; em *Cenas de um casamento*, isso já era feito.

Assim, cada episódio tem a sua estrutura interna, o que garante sua unidade frente ao todo da minissérie. Isso fica claro no terceiro episódio, “Paula”, no qual Johan revela de forma abrupta que tem uma amante e que irá com ela para Paris no dia seguinte, onde ficará por oito meses – abandonando, assim, a família, e, evidentemente, deixando Marianne atônita. Todo o episódio é construído a partir do que se segue a essa revelação.

A lógica de construção utilizada por Bergman aqui é própria mais de uma série televisiva do que de um filme – que, em termos de uma construção clássica de roteiro, tende a ser estruturado em atos (três, geralmente). Assim, cada um dos episódios da minissérie tem, além de sua relação com os outros capítulos, uma estrutura interna (o que é ignorado na versão editada para o cinema); não se trata de atos de um roteiro cinematográfico, meramente. O final de cada unidade da série não apenas oferece um fechamento do

que foi apresentado até ali, mas também um “gancho” para o que virá – pois é preciso manter o espectador interessado em ligar a televisão novamente na semana seguinte. Enfatizamos esses aspectos, que estão ligados ao gênero do seriado televisivo, para reafirmar que, ao contrário do que disse Bergman (2013), não se trata, aqui, de um filme de seis horas, mas de uma minissérie, a qual se constitui a partir de sua estrutura em seis episódios.

Essa noção ligada à serialidade foi valorizada pelo próprio Bergman, quando, ao falar sobre sua experiência com o fazer televisivo, lembrou as histórias contadas por sua mãe quando ele era criança: “ela lia por uma hora, e então fechava o livro e era preciso ir para a cama [...] Mas se sabia que na próxima quarta-feira nós sentaríamos ali de novo. E a televisão é para mim uma ótima contadora de histórias. A família pode se juntar, discutir o que vê. E há outra coisa maravilhosa sobre ela. Está no ar por uma ou duas horas, e então acaba” (Bergman *apud* Shargel, 2007, p. 186). Inclusive, essa ideia do compromisso periódico fazia parte da experiência serial à época em que a minissérie foi transmitida, radicalmente distinta de possibilidades existentes atualmente como por exemplo *bingewatching*, ou seja, o consumo de diversos episódios em sequência. Esse fenômeno se torna possível a partir de inovações tecnológicas como DVDs, *downloads* pela Internet e o *streaming*. Referindo-se a esse processo, Buonanno (2019, p. 45) afirma que “a experiência temporal da serialidade que desempenha um papel crucial no processo de criação de significado está sendo erodida atualmente”.

A partir do segundo episódio de *Cenas de um casamento*, e até o último, há memórias, dispositivo utilizado com frequência em séries que são serializadas, em que antes do início de cada episódio é preciso mostrar um pequeno clipe com cenas anteriores para situar o espectador no enredo. Essa necessidade se opõe à forma episódica como são estruturadas *sitcoms* como, por exemplo, *Friends* (David Crane; Marta Kauffman, NBC, 1994-2004) ou *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre; Bill Prady, CBS, 2007-2019), as quais são feitas para que o espectador possa ver na televisão qualquer episódio ao acaso, sem precisar estar a par do que ocorreu nos episódios imediatamente anteriores – e que não lançam mão desse recurso de recuperação do que se passou, ou o fazem muito raramente, em momentos pontuais (como finais de temporada, ou episódios duplos). O desenvolvimento de uma história em episódios serializados que se articulam em arcos narrativo-temporais de temporadas, característica das séries que mencionamos neste trabalho, garante a elas uma complexidade de roteiro a que séries como as *sitcoms* mencionadas acima não almejam. Ou seja, algumas séries que vêm sendo produzidas nos últimos 20 anos estão propondo alterações na própria constituição da linguagem audiovisual do que se entende como seriado televisivo – na narrativa e na construção dos personagens, por exemplo. Atualmente, há séries que já são construídas de forma “fechada”: *Mad Men*, por exemplo, já tinha, antes de as filmagens da primeira temporada começarem, um roteiro geral que dava conta de quanto tempo a série duraria e quais seriam os principais desenvolvimentos do enredo de cada temporada.

É bem verdade que as séries às quais viemos nos referindo neste trabalho são construídas ao longo de temporadas, enquanto *Cenas de um casamento* consiste em apenas seis episódios. Não nos parece, no entanto, que essa seja uma diferença fundamental: *True Detective* foi um sucesso de

crítica em sua primeira temporada, a qual se constitui de oito episódios de pouco menos de uma hora – não muito mais do que *Cenas de um casamento*, portanto –, e que contava uma história do início ao fim (as temporadas seguintes envolveram personagens, atores e locais distintos). É curioso assinalar que se boa parte das séries atuais são produzidas a partir do trabalho de um grupo de diretores e roteiristas, a primeira temporada de *True Detective* (HBO, 2014) foi integralmente escrita por Nic Pizzolatto (idealizador da série) e todos os episódios foram dirigidos por Cary Fukunaga. Essa rara unidade foi, inclusive, apontada em críticas jornalísticas como um dos pontos fortes da série (cf. Wallace, 2014). Em *Cenas de um casamento*, tal como era comum em seus filmes, roteiro e direção ficaram a cargo de Bergman.

Uma questão importante para a caracterização que buscamos fazer aqui é a da construção dos personagens do casal que sustenta a série. Conforme Silva (2014b, p. 11), “a questão dos personagens se mostra de fato central” para as séries contemporâneas. Parece-nos que o modelo de série de TV permite uma construção dos personagens diferencial em relação ao cinema. Nessa minissérie, especificamente, Bergman reduziu os personagens quase que ao máximo, restando apenas o casal Johan e Marianne. Os personagens secundários aparecem apenas para fazer aflorar as questões dos personagens principais, que surgem na relação com esses secundários, mas na realidade são decorrentes deles próprios, principais. Isso permite o foco nos dois personagens principais, que vão se transformando gradativamente ao longo da série, desde a aparência de felicidade conjugal do início, passando pelo rompimento violento e culminando na reconciliação possível, no último episódio. Singer (2007, p. 144) nota como Marianne, a personagem interpretada por Liv Ullmann, “alcança um nível de autenticidade que revela como mulheres [...] podem crescer como seres humanos apesar de suas tristezas. Marianne atinge finalmente uma voz independente que transcende o tradicional silêncio feminino em um mundo dominado por homens”. Em nossa visão, Johan e Marianne são exemplos do que Silva afirma sobre os personagens nas séries contemporâneas, que resistem a classificações tipificantes:

No drama seriado contemporâneo, os personagens são mais multifacetados do que tipos sociais de fácil apreensão. Como tais, não apenas apresentam falhas estruturais de caráter, como são objeto de transformações no *ethos* ao decorrer da narrativa, e nos melhores casos, se tornam personagens capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante. (Silva, 2015, p. 136)

Um ponto central que contribui para a aproximação entre *Cenas de um casamento* e as séries atuais é, justamente, o fato de que se tratava de Bergman fazendo televisão. Mittell (2012, p. 33) notava como “muitos dos programas televisivos inovadores dos últimos 20 anos são obra de realizadores que começaram suas carreiras trabalhando com filmes”. No caso do cinema de Bergman, amplamente considerado pela crítica cinematográfica e acadêmica como um cinema de autor, isso ganha contornos ainda mais claros, ou seja, a autorialidade de seu cinema contribui para a configuração de uma autorialidade das séries – discussão que teve a importância aumentada a partir das

séries contemporâneas. Ressalte-se ainda que estamos tratando de uma minissérie, modalidade que, conforme Balogh (2004, p. 95), comporta “fortes marcas de autoria no texto roteirizado”.

Bergman faz uso de características de seu cinema em sua minissérie televisiva, tal como teorizava McLuhan (2006). A profundidade e a investigação de temas existenciais, características da obra desse diretor, e presentes nessa minissérie, contribuem para que Bergman tenha apontado – em nossa visão – para as potencialidades da linguagem dos seriados televisivos; ou seja, já ficava claro ali que esse meio poderia ser explorado de forma a contar histórias com narrativas densas e bem elaboradas. Como nos filmes de Bergman, que também buscam problematizar determinados aspectos da existência humana¹¹, nessa minissérie, não se trata apenas da história de Johan ou Marianne, em um plano específico, mas das possibilidades que têm os seres humanos de compartilharem suas vidas com outrem, em um plano mais geral; no limite, é isso que *Cenas de um casamento* está investigando. Assim, essa minissérie pode ser compreendida como uma precursora dentro dos termos do que Silva chama de “drama seriado contemporâneo”, definido como

uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. (Silva, 2015, p. 135)

É essencial notar que há dois elementos próprios da obra cinematográfica de Bergman (aqui, traduzida para a televisão, e, portanto, já outra linguagem), que são centrais para a construção audiovisual de *Cenas de um casamento*. Trata-se da densidade do texto e do uso de *close* de rostos. Esses são os dois principais elementos formais de linguagem audiovisual que sustentam a nossa ideia de que Bergman, na televisão, aproveitava-se da linguagem de um meio anterior, do cinema. Os roteiros de alguns filmes de Bergman, característica diferencial de seu cinema, foram publicados como livros à época de seu lançamento, com adaptações para um leitor não familiarizado com a linguagem de roteiro. Ou seja, julgava-se que o roteiro, o texto, de algumas de suas obras tinha valor para se sustentar por si só. Foi o caso de *Cenas de um casamento*¹².

O texto de Bergman é um ponto fundamental para a caracterização que estamos fazendo de sua minissérie como precursora das séries atuais. Silva (2014a, p. 245), a partir de Colonna, afirma a centralidade do texto nessas séries: “a arte das séries de TV, como bem aponta Colonna (2010), estaria definida não unicamente pela contenção da linguagem e pelo investimento em *mise-en-scène* (categorias valorativas tipicamente cinematográficas), mas, sobretudo pelo texto, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico”.

11. São recorrentes no cinema de Bergman temas como angústia, morte, solidão, comunicação, fé e o sentido da existência humana, que podem ser verificados em, por exemplo, *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *Através de um espelho* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963), *Persona* (1965) e *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972).

12. Bergman, Ingmar. *Cenas de um casamento* sueco. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

Cenas de um casamento pode ser visto como um ponto fora da curva inclusive dentro da própria obra de Bergman: trata-se “talvez do melhor roteiro de Bergman”, segundo Jesse Kalin (2003, p. 151), especialista na obra do diretor sueco. Em relação a essa característica do texto, pode-se dizer ainda que sua qualidade se deve à trajetória de Bergman no teatro. Assim, ele se valeu de sua experiência como diretor teatral na elaboração não apenas de sua obra cinematográfica, como também televisiva.

O foco no rosto e seu uso em primeiro plano é uma das principais características do cinema de Bergman. Para ele, “a cinematografia do rosto humano nos trouxe o que de mais fantástico podemos ver na arte: o rosto humano em movimento” (Bergman *apud* Singer, 2007, p. 75). Podemos identificar ao menos três usos do rosto em *close* por parte de Bergman que o distinguem de outros cineastas: a recorrência do rosto em primeiro plano, a longa duração dos planos em que os rostos são mostrados assim; e o fato de que, em determinados momentos, ele reduz ou mesmo elimina cortes para alternar planos dos rostos de um personagem ao outro (Flores da Cunha, 2016).

O cineasta estadunidense Woody Allen afirma, no episódio 2 de *Trespassing Bergman*, que o *close* de Bergman “burns out of the screen”. Em uma tentativa de tradução com resultado duvidoso, poderíamos dizer que o que Woody Allen diz é que o primeiro plano do diretor sueco queima “para fora” da tela. Esse mesmo diretor afirmou que “Bergman desenvolveu uma gramática, um vocabulário para expressar brilhantemente conflitos interiores. Parte dessa gramática era o uso do *close-up* de uma forma que não havia sido usado antes. *Close-ups* muito próximos e muito, muito, muito longos e estáticos” (Allen IN: Macnab, 2005, documento eletrônico não paginado). Para Singer (2007, p. 76), “nenhum cineasta desde Carl Dreyer se dirigiu aos rostos dos atores com uma intensidade similar à de Bergman”. Esse uso do rosto em primeiro plano também caracteriza *Cenas de um casamento*. Como diria McLuhan, Bergman se apropria da linguagem utilizada no meio anterior e, a partir disso, faz algo novo – a televisão. O uso de *close* de rostos pode ser verificado ao longo de toda a série, mas mais claramente no 5º episódio, “Os analfabetos”, composto sobretudo por primeiros planos de rostos. Discutindo os enquadramentos de *Cenas de um casamento*, Marsha Kinder (1974, p. 50) nota que “conforme a conversa vai se tornando mais intensa e os personagens começam a retirar suas máscaras sociais, a câmera se aproxima para um *close-up* do indivíduo”. Esse episódio é composto por um diálogo intenso, sobre o divórcio iminente; conforme a construção apontada por Kinder, as imagens em *close* predominam. Ele se dá em um ambiente completamente fechado, em um cenário cinzento monocromático, em que não há distinção entre as cores do chão, teto e paredes: comprime-se o espaço. A articulação audiovisual entre o texto e o *close* recorrente contribui para a claustrofobia. Não por acaso se trata do episódio em que o conflito entre os dois chega ao seu limite, o da violência física: a própria linguagem audiovisual constrói isso. Singer (2007, p. 189) nota como a “‘violência sem sentido’ [...] está sempre à espreita em *Cenas de um casamento*”. Nesse episódio, por meio de uma construção audiovisual, essa violência atinge seu limite e se concretiza, com Johan agredindo Marianne. Ao abordar o que entendia serem os problemas de um de seus filmes – *Sonata de outono* –, Bergman (1996, p. 332) afirmou que ele deveria ter tido “apenas duas persona-

gens. O meio e tudo o mais deveria ter sido posto de lado. Três atos sob três luminosidades: a da tarde, a da noite e a da manhã. Sem cenários volumosos. Apenas dois rostos e três tipos de luz. Foi assim que eu inicialmente imaginei *Sonata de outono*. Ou seja, todo o resto seria excessivo; importariam apenas os rostos e a iluminação que sobre eles incide. Estaria aí o essencial do filme – mas o diretor se ressentia de não o ter atingido. Será em *Cenas de um casamento*, sobretudo no episódio a que nos referimos, que Bergman será capaz de construir um produto audiovisual essencialmente a partir do rosto. Aqui, as características de uso diferencial do rosto no cinema a que nos referimos são levadas ao extremo, e constroem um audiovisual sufocante, claustrofóbico.

Essas formulações são reforçadas pelas palavras de Sven Nykvist, cinematógrafo que trabalhou com Bergman durante grande parte da carreira deste:

Sven Nykvist disse que ele havia filmado [*Cenas de um casamento*] como uma minissérie para a televisão, com preponderância de close-ups longos e cenas fechadas de interior, e que se ele soubesse que *Cenas de um casamento* acabaria no cinema, teria usado mais *travellings* e 'se afastado mais para dar mais espaço para as composições' (Vito; Tropea, 2010, p. 202).

Como vimos, Bergman retira elementos, como personagens secundários e os “cenários volumosos” a que se refere na citação reproduzida acima. Paradoxalmente, foi ao retirar quase tantos elementos quanto possíveis de sua minissérie – as filhas do casal pouco aparecem, os personagens secundários somem ao longo da série, as pessoas com quem eles se relacionam não são mostradas –, que Bergman mostrou a imensa reserva de possibilidades que o meio continha. Ao reduzir, ao mostrar o mínimo, ao fazer uma minissérie televisiva que consiste basicamente de dois personagens que dialogam entre si, ele mostrou o potencial que havia ali para uma explosão criativa que se concretizaria no século XXI. É como se ele tivesse condensado o potencial que existia ali em virtualidade.

Da mesma forma como “a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio” (Mittell, 2012, p. 31), também Bergman experimentou audiovisualmente ao fazer *Cenas de um casamento*. Ele experimentou fazer televisão, trazendo elementos característicos de seu cinema para esse meio, e introduzindo transformações em sua linguagem. O roteiro e o uso do rosto em primeiro plano são características formais do cinema de Bergman que foram trabalhadas televisivamente de forma inovadora em *Cenas de um casamento*. Dessa forma, ele colocou sua inventividade a serviço do meio televisivo e da formalização de uma linguagem audiovisual das séries. O cineasta foi partícipe de um processo do qual também se beneficiou, não só dos elementos cinematográficos, mas também dos televisivos já existentes; ou seja, no momento em que realiza sua minissérie, já há produtos televisivos anteriores, uma linguagem televisiva já constituída, sobre a qual se apoia. O próprio conceito de uma minissérie, por exemplo, é ao mesmo tempo uma potencialidade televisiva anterior a Bergman – ainda que não tenha existido desde sempre na televisão – e algo para cuja formalização e desenvolvimento ele contribuiu.

Considerações finais

As séries de TV contemporâneas que mencionamos aqui são produtos comunicacionais que desenvolvem sua linguagem televisiva na direção de torná-la algo diferente, algo novo, e a aproximam de seus limites conhecidos – *The Wire*, ao apresentar um novo núcleo de personagens a cada nova temporada, em um formato de antologia, era inovadora, nesse sentido. Ao fazê-lo, tornam essa linguagem mais complexa. Seguindo a perspectiva de McLuhan, novos meios não são construídos a partir do zero; eles partem das linguagens dos meios antigos e produzem algo novo a partir das potencialidades do novo meio. Assim, acreditamos que *Cenas de um casamento* se constitui como uma passagem entre o cinema e as séries de TV atuais e como precursora dessas séries. Não pretendemos dizer que foi a única, mas sim que foi uma entre outras que desenvolveram potencialidades do meio televisivo. Assim como *Cenas de um casamento*, *Twin Peaks*, de David Lynch, por exemplo, realizada no início da década de 1990, pode ser vista como precursora ou antecedente das séries atuais. Trata-se, argumentamos, de um ponto de passagem, de uma parte importante no processo de formalização da linguagem audiovisual dessas séries. Bergman mostrou, no início dos anos 70, as potencialidades que o meio, a linguagem de um seriado televisivo tinha; ainda demoraria cerca de três décadas para que elas fossem melhor exploradas e esse meio se consolidasse. Assim, parte das inovações apresentadas por algumas séries estadunidenses do século XXI já estavam colocadas há décadas por séries anteriores – inclusive de fora dos Estados Unidos, como com Bergman. Isso inclusive evidencia o que nos parece o caráter decisório, arbitrário, de qualificações como a era de ouro da televisão, que tendem a abarcar apenas produções estadunidenses pertencentes a um período histórico determinado.

O que parece estar ocorrendo atualmente, a partir das séries que referimos ao longo do texto, é uma complexificação da linguagem audiovisual dos seriados televisivos. Em suma, Bergman, parece-nos, evidenciou, já em *Cenas de um casamento*, que a linguagem de um seriado televisivo permite que ele construa elementos como densidade da narrativa construída em episódios e profundidade da construção dos personagens de maneira diferencial em relação ao cinema. Assim, buscamos neste artigo defender que essa minissérie de Bergman faz parte de um processo de formalização da linguagem da televisão, que, atualmente, se atualiza na forma de determinados seriados televisivos que se valem das características acima mencionadas para construir sua linguagem.

Referências bibliográficas

- Aumont, Jacques. (2003). *Ingmar Bergman : <<Mes films sont l'explication de mes images>>*. [S. l.]: Cahiers du cinema.
- Ayuso, Rocío. (2014) Babelia. El País. *Literatura televisada*. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/10/babelia/1410360228_761378.html>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- Bacque; M.; Flamand, A.; Talpin, J. (2015). Tribunes. Libération. *A Baltimore se joue la saison 6 de <<The Wire>>*. Disponível em: <https://www.liberation.fr/debats/2015/04/30/a-baltimore-se-joue-la-saison-6-de-the-wire_1277075>.

Acesso em: 30 mai. 2023.

Balogh, Anna Maria. (2004). *Minisséries: la crème de la crème*. Revista USP, v. 61, p. 94-101.

Bergman, Ingmar. (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.

Bergman, Ingmar. (2013). *Lanterna mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify.

Bianculli, David. (2016). *The platinum age of television: from I love Lucy to The walking dead, how TV became terrific*. Nova Iorque: Doubleday.

Brantley, Ben. (2014). The New York Times. *A Marriage in Trouble, in Triplicate*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/09/23/theater/scenes-from-a-marriage-adapted-from-ingmar-bergman.html>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Buonanno, Milly. (2019). *Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo*. Matrizes (Online), v.13, São Paulo, p. 37-58.

Carr, David. (2014). *The Media Equation. The New York Times. Barely Keeping Up in TV's New Golden Age*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-television-excess-of-excellence.html?_r=0. Acesso em: 30 mai. 2023.

Carrión, Jorge. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

Celis, Barbara. (2015). Babelia. El País. “*La novela está muerta. Para entender el mundo bastan Internet y el vídeo a la carta*”. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427298916_811461.html. Acesso em 30 mai. 2023.

Eisenstein, Sergei. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Flores da Cunha, João Fabricio. (2016) A comunicação afetiva no cinema de Ingmar Bergman [Dissertação de Mestrado, UFRGS] < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134836?show=full>>.

Fort, Charles. (2004). *A família Soprano e a filosofia*. São Paulo: Madras.

Fouché, Gwladys. (2008). Film. The Guardian. *Do Swedes still blame Bergman for upping the divorce rate?* Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2008/jul/30/ingmar.bergman>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Friend, David; Strimban, Sonia. (2014). *Scenes From a Marriage: Mini-series vs. Theatrical Comparison - Breaking Down Bergman*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COBrHnjXkvU>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Kalin, Jesse. (2003). *The Films of Ingmar Bergman: Cambridge Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kinder, Marsha. (1974). *Review: Scenes from a Marriage by*

Ingmar Bergman. Film Quarterly (1974) 28 (2), p. 48-53. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fq/article/28/2/48/38856/Review-Scenes-from-a-Marriage-by-Ingmar-Bergman>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Macnab, Geoffrey. (2005). The Guardian. *Back from the cold*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2005/sep/23/2>. Acesso em: 30 mai. 2023.

McLuhan, Marshall. (2006). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

Mittell, Jason. (2012). *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. Matrizes (Online), São Paulo, p. 29-52.

Mittell, Jason. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova Iorque: New York University Press.

Moisi, Dominique. (2015). Culture & Society. Project Syndicate. *Why We Need “Game of Thrones”*. Disponível em: <http://www.project-syndicate.org/commentary/why-we-need-game-of-thrones-by-dominique-moisi-2015-04>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Mungioli, Maria Cristina Palma. (2018). *François Jost: entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)*. São Paulo: Revista Comunicação & Educação, p. 139-147.

Noack, Rick. 2019. *Thanks to HBO, more tourists are flocking to the eerie Chernobyl nuclear disaster site*. The Washington Post. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/2019/06/11/thanks-hbo-more-tourists-are-flocking-eerie-chernobyl-nuclear-disaster-site/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Shargel, Raphael (org.). (2007). *Ingmar Bergman Interviews*. [S. l.]: University Press of Mississippi.

Singer, Irving. (2007). *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. [S. l.]: MIT Press.

Silva, Alexandre Rocha da. (2007). *Semiótica e audiovisuais: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual*. Revista Fronteira (UNISINOS), v. 9- n°3, p. 145-153.

Silva, Alexandre Rocha da; Rossini, Miriam de Souza; Rosário, Nísia Martins do; Kilpp, Suzana. (2009). *Manifesto audiovisualidades*. Disponível em: <https://gpaudiovisualidades.wordpress.com/2009/11/06/manifesto-audiovisualidades/>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2014a). *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 14, p. 241-252.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2014b). *Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê*. Lumina (UFJF. Online), v. 8, p. 1-14.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2015). *Origem do drama seriado contemporâneo*. Matrizes (Online), v. 9, p. 127-143.

Vito, John de; Tropea, Frank. (2010). *Epic Television Miniseries: A Critical History*. Jefferson: McFarland.

**Rafael Orlandini
Clotilde Perez**

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP
Brasil

The meanings of brand gifts to digital influencers and the new visibility regimes

The objective of this work is to explore the meaning processes involved in gifts offered by brands to digital influencers. As a methodology, it begins with a bibliographic review on the present and the act of giving, followed by an anthroposemiotic interpretative effort (Perez, 2020) on the empirical dimension, which included three interviews with digital influencers. At first, these gifts are understood as advertising objects (Orlandini, 2022), based on the intersection between Anthropology and Material Culture studies with research on communication and brands. Then, starting from the anthropological theory of the gift (Mauss, 2008), reaching the dimensions of the present and giving gifts in the contemporary context (Perez & Pompeu, 2021) to understand the insertion of advertising objects received by influencers in neoliberal logic based on by rationality, without failing to integrate the circular ritualistic understanding of the present as a sign of mediation between material objects and affections, involving meanings related to reciprocity, identity and sustainability.

Keywords:

semiotics; anthroposemiotics; gift; advertising; digital influencers; brands

Os significados dos presentes das marcas para influenciadores digitais e os novos regimes de visibilidade

O objetivo deste trabalho é explorar os processos de significação envolvidos nos presentes ofertados por marcas a influenciadores digitais. Como metodologia, inicia-se com revisão bibliográfica sobre o presente e o ato de presentear, seguido de esforço interpretativo antropossemiótico (Perez, 2020) sobre dimensão empírica que contou com três entrevistas com influenciadores digitais. Em um primeiro momento, tem-se o entendimento desses presentes como objetos publicitários (Orlandini, 2022), a partir da intersecção entre a Antropologia e os estudos da Cultura Material com as pesquisas de comunicação e marcas. Em seguida, parte-se da teoria antropológica da dádiva (Mauss, 2008), chegando nas dimensões do presente e do presentear no contexto contemporâneo (Perez & Pompeu, 2021) para a compreensão da inserção dos objetos publicitários recebidos por influenciadores em lógica neoliberal pautada pela racionalidade, sem que deixem de integrar o entendimento ritualístico circular do presente como signo de mediação entre objetos materiais e afetos, envolvendo significados relacionados a reciprocidade, identidade e sustentabilidade.

Palavras-chave:

semiótica; antropossemiótica; presente; publicidade; influenciadores digitais; marcas

Introdução

A presente pesquisa está inserida no escopo de investigações do GESC3 – Grupo de Estudos Semióticos em Comunicação, Cultura e Consumo (USP/CNPq), seguindo uma tradição de décadas de pesquisas que lançam o olhar para o consumo a partir da articulação entre os estudos comunicacionais e da publicidade, a semiótica, a antropologia e, mais recentemente, a psicanálise.

A vertiginosa transformação tecnológico-midiática observada nos últimos anos fez com que as pesquisas em comunicação se lançassem à compreensão dos fenômenos digitais e suas dinâmicas. Porém, de forma paralela, a atenção às materialidades físicas nunca deixou de ser um interesse de vital importância para compreensão de nosso estar-no-mundo e dos processos comunicacionais, simbólicos e culturais presentes na vida social. Parte fundamental (e em muitos casos estruturantes) dessa vida social está nos presentes.

Por um lado, a materialidade física de regalos, por outro, os conteúdos produzidos por influenciadores em redes sociais digitais. Esses são os dois universos a serem explorados nessa pesquisa, buscando compreender algumas dinâmicas de interação entre as materialidades físicas e digitais a partir do entendimento dos presentes ofertados por marcas a esses atores sociais.

Assim sendo, o objetivo desse trabalho é identificar e explorar os significados e os processos de significação envolvidos nos presentes ofertados por marcas a influenciadores digitais, compreendendo esses bens como integrantes de uma lógica publicitária que articula a construção e circulação de significados das marcas com os influenciadores digitais como prática profissional na contemporaneidade. Para isso, retomamos autores da antropologia do consumo como Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), Daniel Miller (2013) e Massimo Canevacci (2010) para a compreensão das dinâmicas e dos significados da cultura material e das materialidades no tecido sociocultural. Seguido do diálogo dessas reflexões com os estudos sobre marcas no campo da Comunicação, com Andrea Semprini (2010) e Clotilde Perez (2016), e chegando na abordagem antroprosemiótica de Perez (2020), que constrói uma articulação entre a semiótica de Charles Sanders Peirce (2017) com os estudos antropológicos para lançar olhar que une os circuitos da produção e do consumo no entendimento de significados simbólicos e culturais. Tudo isso sob a miríade de reflexões de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, 2015) e Lipovetsky (2007) sobre a infiltração da lógica da moda e da estetização dos processos de produção, circulação e consumo.

Esse panorama teórico nos leva a resgatar a proposta de Rafael Orlandini (2022) de objetos publicitários, como materialidades ofertadas por marcas para diferentes sujeitos com o intuito de promover e fortalecer vínculos de sentidos entre eles, buscando a permanência no cotidiano e a interação por meio da fisicalidade do mundo.

Em seguida, buscamos nas pesquisas de Issaaf Karhawi (2016, 2017) um arcabouço teórico que dê conta de introduzir o universo dos influenciadores digitais, de sua gênese com os blogueiros até seu estado nos dias atuais, compreendendo que, desde o início da presença desses sujeitos no universo digital, há uma profissionalização de suas atuações, com aspectos institucionalizados que os colocam como agentes dos processos comunicacio-

nais contemporâneos, que se complexificam na medida que surgem novas plataformas e aplicativos digitais. Junto a isso, trazemos reflexões da filosofia de Byung-Chul Han (2017a, 2017b) sobre os regimes de hipervisibilidade e da construção do Eu como mercadoria em uma sociedade do desempenho.

Por fim, é sobre a tradição antropológica de Mauss (2008) para o estudo das dádivas e da reciprocidade e o olhar antroprosemiótico de Clotilde Perez e Bruno Pompeu (2021) para a semiose do presente e do presentear, que laçamos olhar para a dimensão empírica desse estudo. Para isso, retomamos três entrevistas realizadas por Orlandini (2022) com influenciadores digitais (DDR, FD e LS)¹ na cidade de São Paulo (SP, Brasil) para investigar os aspectos relacionados ao processo de recebimento de presentes ofertados a eles por marcas de diferentes naturezas. Essa revisitação é justificada pelo surgimento espontâneo de falas relativas à midiaticização dos objetos recebidos e à construção de relacionamentos com marcas a partir dessa prática, revelando a pertinência dessa exploração e de seu enquadramento na lógica do presente e da dádiva ao refletirmos sobre objetos publicitários, influenciadores digitais e marcas.

A cultura material das marcas: do ontem ao hoje

Olhar para a história das marcas inevitavelmente passa pela materialidade física. Foi nessa dimensão do mundo em que primeiro apareceram as manifestações do que viríamos a chamar de marca, com a marcação do couro do gado para sinalizar propriedade, com a gravação de símbolos, ainda antes da invenção da escrita cuneiforme, para registrar a autoria de utensílios, ou posteriormente com a assinatura de obras de arte.

Essas primeiras expressividades, ainda que simples em suas composições (impressões digitais dos produtores, elementos figurativos simplificados etc.), eram potentes em sua dimensão indicial, com a capacidade de identificar procedência, bem como de demarcar propriedade e também em sua dimensão simbólica, ao nos depararmos com a assinatura em bens artísticos, por exemplo.

O desenrolar da História e as transformações nos sistemas culturais e socioprodutivos provocaram alterações nas práticas dos comerciantes e das empresas, bem como nas visões que se tinha em cada tempo sobre as marcas e suas relações com as materialidades por elas produzidas. Para nos atermos à história recente, a partir do século XX podemos observar uma transformação da marca como elemento de nomeação, identificação e diferenciação de produtos (Perez, 2017; Semprini, 2011) para uma protagonista social, que propõe sentidos e valores (Lipovetsky & Serroy, 2011) e impõe condutas (Perez & Trindade, 2019). Tudo isso sem deixar de lado as tensões e os conflitos que surgem nesse processo de ambição das marcas pela esfera cultural (como discutido por Lipovetsky e Serroy (2011), ou como Santaella, Perez e Pompeu (2021) ao se debruçarem sobre a chamada publicidade de causa).

1. A identidade dos entrevistados foi preservada devido ao seu relacionamento com diferentes marcas e explicitação de seus nomes no decorrer das entrevistas. À título de entendimento da dimensão e proporção atingida por esses sujeitos, deixamos marcado que, à época das entrevistas, DDR tinha 50 mil seguidores, FD, 17,9 mil seguidores e LS, 20,1 mil seguidores, todos esses na rede social Instagram.

Foge de nossos objetivos atuais um resgate historiográfico das marcas e de suas expressividades publicitárias, temática já amplamente discutida sob uma variedade de abordagens e de pontos de vista (Aaker, 2007; Batey, 2010; Perez, 2017; Pinho, 1996; Semprini 2011, entre outros). Cabe, neste momento, compreender que a relação das marcas com as materialidades por elas produzidas é também móvel e transforma-se, acompanhando a complexidade própria de cada tempo.

A cibercultura (Santaella, 2007) e o panorama midiático, político e social digitalizados e datificados (Lemos, 2018; Trindade, 2017; Zuboff, 2021) que se espalham no contexto contemporâneo não são responsáveis pelo desaparecimento ou pela desvalorização das materialidades físicas. Pelo contrário, Lipovetsky e Serroy (2015, p. 406) apontam essa relação como um dos paradoxos de nosso tempo, em que, “nada de adeus ao corpo, nada de desaparecimento trágico dos referenciais táteis, estéticos e sensualistas, a tal ponto o mundo virtual engendra uma forte necessidade de contrapeso que se torna veículo de tatilidade e de sensorialidade”.

A Antropologia nos oferece um amplo arcabouço teórico para pensar as relações entre indivíduos e objetos, principalmente a partir dos estudos da Antropologia do Consumo de Douglas e Isherwood (2004) a partir da década de 1980. Os objetos e seus processos de consumo fazem circular valores na sociedade (Appadurai, 2008; Douglas & Isherwood, 2004; Miller, 2013), têm agência sobre as pessoas (Gell, 2020), orientam condutas e comportamentos (Miller, 2013), são responsáveis pela construção de identidades e subjetividades (Garcia Canclini, 2013; Miller, 2013) e evocam memórias a partir de suas próprias biografias (Fallan, 2012; Kopytoff, 2008). O universo digital não apaga essas dinâmicas, mas apoia-se nelas e as complexifica.

Resgatada a importância e a pertinência do olhar ao mundo físico, retomemos a relação das marcas com suas materialidades. Lancemos o olhar aos produtos como exemplo, os quais podemos enxergar como a dimensão física das marcas por excelência. Enquanto na Antiguidade pedreiros e oleiros marcavam suas telhas com sinais e na Idade Média os produtos eram marcados com símbolos de suas guildas produtoras, a partir da Revolução Industrial, os fabricantes, em sua maior capacidade de produção e distribuição, faziam uso das marcas para assegurar qualidade e procedência de seus produtos (Sato, 2017). Isso nos revela uma relação entre marca e materialidade a partir de uma abordagem predominantemente racional e utilitária.

Nas décadas finais do século XX, com a generalização do paradigma da moda nos processos produtivos e comunicacionais, em sua efemeridade, sedução e diferenciação marginal (Lipovetsky, 2009), a abordagem às materialidades começa a sofrer profundas transformações. Menos um paradigma funcionalista, e mais uma busca pelo sensível e pelo hedonismo. Surge o entendimento de que a fisicalidade do mundo não é apenas um suporte para a reprodução da identidade de uma marca, mas um potente meio de geração e manutenção de outros sentidos para sua constituição simbólica. Em outras palavras, materialidades passam a aparecer como signos identitários de marcas (Perez, 2017).

O lançamento do iMac G3, pela Apple em 1998, é um exemplo. O gabinete azul translúcido e sua integração à tela não são acidentais, mas construções que, por meio da materialidade, agregam sentidos à marca, transitando por inovação e tecnologia. O uso de uma cor vibrante na composição cria um reforço dessa aproximação com a moda, não apenas na lógica, mas também nas expressividades.

Tudo isso integra um regime de estetização do mundo, isto é, da generalização dos processos da arte e do design como imperativo econômico e de uma abundância de experiências sensíveis e emocionais no consumo (Lipovetsky & Serroy, 2015). Ou seja, trata-se de um processo que abrange não apenas os produtos, mas as expressividades das marcas de forma transversal, o que contempla suas embalagens, seus itens promocionais, seus bens de merchandising, seus brindes e qualquer outra possível materialidade por elas produzidas, como já explorado por diversos trabalhos e autores (Blessa, 2007; Norman, 2005; Perez & Trindade, 2017, 2019, 2020; entre outros).

Nessa toada de atenção às materialidades produzidas pelas marcas, na vasta gama de possibilidades oferecidas pelo sistema socioprodutivo contemporâneo e pela criatividade dos profissionais da comunicação, Orlandini (2022) apresenta a proposta de objetos publicitários para compreender as potencialidades sógnicas geradas pelas materialidades físicas na relação das marcas com seus consumidores, com ênfase em bens de consumo que não fazem parte da oferta principal das empresas e suas embalagens, isto é, em materialidades elaboradas para criação e manutenção de vínculos de sentido com os indivíduos, que vão além das funcionalidades dos produtos ou serviços comprados.

O autor sistematiza esses objetos e suas relações com as marcas, entendendo que essa referencialidade pode acontecer pela simples reprodução dos signos da marca nas materialidades, em que essas funcionam como suporte e recebem os significados atrelados à instituição; pode se dar pela situação de uso, em que as funcionalidades do objeto têm relação com a oferta de produtos ou serviços da marca; ou ainda de forma simbólica, em que os objetos colaboram para criação ou reforço dos sentidos da marca (Orlandini, 2022). Essas diferentes possibilidades contribuem para fortalecer a compreensão das materialidades como potentes vias de construção e circulação de sentidos propostos pelas marcas, ora de forma simplificada, ora de forma mais complexa.

Outro olhar sobre os objetos publicitários oferecido por Orlandini (2022) está nos efeitos de sentido por eles gerados quando em contato com o consumidor, ou em termos semióticos, nos interpretantes dinâmicos gerados por esses signos (Peirce, 2017). Como proposto pela gramática especulativa de Peirce, são três as possibilidades: os interpretantes emocionais, os energéticos e os lógicos.

Os primeiros dizem respeito ao sentimento, ao apego e à emoção, transitando por questões de atratividade, beleza e status que, ainda que sejam sentidos relacionados à terceiridade peirceana, são de ordem emocional ao revelar apego das pessoas aos objetos. Já os interpretantes energéticos, nesse contexto, estão principalmente associados ao uso cotidiano e às funcionalidades. Por fim, os interpretantes lógicos estão no âmbito do hábito com a marca, na permanência da relação no tempo e em questões ligadas à identidade dos consumidores (Orlandini, 2022).

A compreensão desses três interpretantes estão, porém, relacionadas à presença dos objetos publicitários no cotidiano dos indivíduos, revelando a casa como espaço de encontro com as marcas, que, por um lado, criam, colocam em circulação e mantêm seus vínculos de sentido sígnico-materiais, ao mesmo tempo que passam a integrar os sentidos de familiaridade, conforto e harmonia próprios desse espaço social (Orlandini, 2022). Mas há espaço para a ampliação dessa discussão.

Buscamos aqui ir além da compreensão das estratégias e das táticas (Certeau, 2014) de uso desses objetos no cotidiano e lançar o olhar sobre uma particularidade do que poderíamos compreender como seus rituais de consumo (Perez, 2020): seu recebimento e possíveis processos de midiaticização, em um processo de troca entre materialidades físicas e materialidades digitais. Para isso, nos debruçamos sobre a figura dos influenciadores digitais, que se apresentam como profícuas fontes de estudo sobre os objetos publicitários.

Influenciadores digitais e seus sentidos

Influenciadores, *influencers*, criadores de conteúdo, *creators*, blogueiros... As palavras utilizadas para se referir a pessoas com grande número de seguidores nas redes sociais e ampla presença digital são inúmeras e muitas vezes utilizadas indiscriminadamente. Independentemente da forma como são referidos – ainda que reconheçamos que exista diferenças entre as formas de conteúdos produzidos e os posicionamentos adotados por cada um deles –, o imaginário social entende esses indivíduos como aqueles que têm certa forma de poder no processo de decisão de compras de outras pessoas e que são capazes de colocar discussões e discursos em circulação.

Porém, antes de imergir nesse fenômeno bastante próprio das redes sociais digitais, é importante pontuar que a discussão sobre influência não é nova nos estudos da Comunicação e da Publicidade. A temática aparecia ainda no século XX com autores referenciais como Elihu Katz e Paul Lazarsfeld (1964) discutindo o papel das pessoas no fluxo de mensagens durante a era da comunicação de massa, ou Francisco Rüdiger (2011) compreendendo que a publicidade influenciava atos e ideias de seu público, por exemplo. Ainda, a presença de celebridades na publicidade como endosso de marcas, produtos ou discursos é prática comum à publicidade desde antes da era da comunicação massiva (Neto & Silva, 2014). Sobre esse fenômeno, McCracken (1989) desenvolve um modelo de transferência de significados em três etapas, em que a primeira tange o estabelecimento de significados socioculturais a determinada celebridade a partir de seu contexto e atuação profissional; a segunda, como a transferência desses significados a determinado produto, marca ou serviço; e, por fim, a terceira, na busca do consumidor por assimilar esses sentidos mediante o consumo.

As possibilidades em cada uma dessas etapas são diversas e podem seguir diversos caminhos, seja na construção imaginária e simbólica da celebridade, seja nos artifícios e estratégias midiáticas que, pelas modulações da linguagem publicitária (Pompeu, 2021), podem criar diferentes tipos de relações entre celebridades e marcas, ou seja ainda pelas diferentes etapas dos rituais de consumo (Perez, 2020), que oferecem possibilidades dos indivíduos assimilarem os significados das marcas por diferentes vias.

E é a partir desse contexto, na difundida prática de endosso e influência por celebridades, que entramos no universo dos influenciadores digitais. Karhawi (2017) explica que o regime do espetáculo e do *fazer ver* (Debord, 1997) – expressivo ao tratarmos sobre celebridades na publicidade – faz coro ao contexto das plataformas digitais para construir um contexto que favorece a participação de diferentes sujeitos nos processos comunicacionais. Em outras palavras, há um choque de inclusão de amadores como produtores, em que não é mais necessário pedir ajuda ou permissão para expressar-se em público de forma a adquirir grande alcance e ser visto em espaços e em tempos diferentes (Karhawi, 2017).

Karhawi (2017) nos oferece uma gênese do que hoje chamamos de influenciadores digitais, revelando que essa integração foi gradual, ainda que tenha acontecido em curto espaço de tempo, e acompanhada de transformações tecnológico-midiáticas. Ainda antes das redes sociais digitais, os blogueiros surgiram como figura produtiva e atores em uma cultura da participação, com conteúdos temáticos elaborados para plataformas próprias para blogs, em um primeiro movimento de profissionalização dessa atividade. Dos blogueiros aos vlogueiros, tem-se um novo formato possibilitado pela fundação do YouTube em 2005, em que os usuários passaram a poder compartilhar vídeos pela plataforma, em uma nova modalidade expressiva.

Outro termo que ganha destaque no discurso popular principalmente a partir de 2010 é o de formadores de opinião (Karhawi, 2017). Ainda que na mídia tradicional a expressão seja mais recente, no âmbito das publicações científicas a discussão vem de décadas, como é o caso de Katz e Lazarsfeld (1964) apresentado anteriormente, que compreende a importância de grupos como família e amigos no processo de influência. McCracken (2003, p. 110) também discute o tema ao falar de “líderes de opinião”, como pessoas que “ajudam a moldar e a refinar o significado cultural existente, encorajando a reforma de categorias e princípios culturais”. O autor ainda acrescenta que esses indivíduos são permeáveis a inovações culturais, transformações em seus valores, atitudes e expressões, que, posteriormente, serão passados às pessoas que com ele se identificam.

Chegamos, enfim, aos influenciadores digitais. Karhawi (2017) indica que o termo passou a ser utilizado no Brasil mais amplamente a partir de 2015 e aponta que são as transformações tecnológicas-midiáticas uma das responsáveis pela mudança. Assim como o YouTube abriu espaço para o surgimento de vlogueiros, o lançamento de diferentes plataformas digitais, com diferentes possibilidades expressivas e interacionais, faz com que a esfera de produção dos influenciadores transborde de um único aplicativo e passe a ocupar diferentes espaços. Isso significa que o surgimento do termo não extingue ou anula aquilo que o antecedeu e suas dinâmicas, ou mesmo, “não representa, necessariamente, uma novidade em termos de práticas de comunicação – mas uma ampliação das possibilidades de atuação” (Karhawi, 2017, p. 55). Possibilidades essas que permitem encarar influenciadores, em suas dinâmicas multiplataformas, como marcas e veículos de mídia (Karhawi, 2016), ou ainda, como marca-mídia.

Dos blogueiros aos influenciadores digitais, o universo digital favoreceu a emergência de novos perfis profissionais, de sujeitos que têm na produção de conteúdo para a internet sua fonte de renda (Karhawi, 2016, 2017), ou seja, não apenas um hobby de compartilhamento onli-

ne, mas a profissionalização dessa prática. Tudo isso tem respaldo nos discursos midiáticos sobre esses indivíduos e em suas associações com marcas, isto é, é pela institucionalização desse modelo que a profissionalização ganha força (Karhawi, 2017).

Se no universo das celebridades, a atuação profissional colabora para a criação do conjunto de significados que a elas são associados (McCracken, 1989), no caso dos influenciadores digitais não poderia ser diferente. É por meio da produção de conteúdo nas redes sociais digitais (em sua maioria temáticos e recorrentes) que esses novos profissionais são capazes de construir o arcabouço simbólico com o qual seu público será capaz de se identificar e consumir.

Karhawi (2016) aponta que é pelo conjunto de credibilidade, reputação e prestígio que os influenciadores passam a ocupar um espaço de filtro de informações em um contexto de abundância comunicacional. Ainda que reputação, popularidade e autoridade sejam conceitos amplos, com possibilidades de tensionamentos e discussões², podemos compreender reputação como uma confiança coletiva, uma legitimidade conquistada por suas práticas e ações (Srouf, 2003), ou seja, reputação tem relação com a percepção de outras pessoas sobre determinado sujeito ou instituição (Recuero & Zago, 2010).

Nesse processo, anterior às relações dos influenciadores digitais com marcas, está a monetização da própria imagem, a construção do Eu como mercadoria (Karhawi, 2016). Independentemente da categoria de conteúdo produzido por esses profissionais, a figura do indivíduo está ali presente, com proximidade e possibilidades interacionais. Nas palavras de Karhawi (2016, p. 49), “o natural e o autêntico se tornaram ilusões, representações, aparência. O cerne do espetáculo é fazer ver”, ou seja, no universo desses sujeitos, estamos tratando de uma identidade midiaticamente produzida, projetada nas redes sociais digitais. Isso não significa que o que esteja presente nesses ambientes seja necessariamente falso, mas que faz parte do que Canevacci (2009) chamou de multívíduo, em que existe uma multiplicidade de *eus* habitando os corpos de cada sujeito. Essas dinâmicas estão inseridas no interior do que o filósofo Byung-Chul Han (2017a) chamou de regimes de hiper-visibility e de encenação expositiva, no qual o excesso de exposição transforma tudo em mercadoria e que as coisas possuem valor quando são vistas. Indo além, essa mercantilização existe ao nível do sujeito individual, em que ele “não abandona sua individualidade ou seu ego [...]”. A sociedade laboral individualizou-se numa sociedade de desempenho e numa sociedade ativa” (Han, 2017b, p. 43). Enquanto Han (2017a, 2017b) oferece uma reflexão sobre as dinâmicas e valores sociais como um todo, Karhawi (2016, 2017) nos apresenta um recorte nos influenciadores digitais, mas ambos têm confluências em suas reflexões e discussões ao compreenderem que a visibilidade dos indivíduos nas redes sociais digitais passa por um processo de profissionalização e que as imagens ali midiáticas e as identidades ali projetadas são frutos de um projeto deliberado, construído sob a ótica de um sistema neoliberal do desempenho.

2. Para discussão sobre os distanciamentos e aproximações entre reputação, popularidade e autoridade no universo digital, ver Recuero (2008) e Recuero e Zago (2010).

É devido a esse movimento que surgem as possibilidades de relações entre influenciadores e marcas. Essas construções são onde as empresas enxergam a potencialidade de construção de pontes, em uma mediação de seus produtos com consumidores feita por esses profissionais (Karhawi, 2017). Assim sendo, Peres e Karhawi (2016) identificam algumas possibilidades de ações entre esses dois agentes, com uma recorrência de lançamento de produtos, produção de conteúdos envolvendo ofertas e envio de produtos. Produtos esses que enxergamos a possibilidade de serem vistos como a própria oferta da marca, como *press kits* ou, de forma geral, como objetos publicitários (Orlandini, 2022), em uma prática comumente conhecida como *gifting*.

A semiose do presentear: das marcas aos influenciadores digitais

Quando falamos sobre presentes, um dos estudos mais referenciais está em Marcel Mauss (1950/2008), em *Ensaio sobre a dádiva*. Partindo da observação de tribos indígenas, o autor defende a generalidade da lógica da dádiva como fato social total, compreendendo a vida social como um constante dar, receber e retribuir. Isso porque há o entendimento que a troca de presentes vai além da esfera econômica, materializando dimensões políticas, religiosas, morais e estéticas.

Segundo o autor, longe de serem inertes, os bens materiais em circulação nessa lógica estão impregnados de *hau*, um poder, alma ou espírito moral, também ligado à matéria espiritual do doador. Assim sendo, há uma indissociabilidade dos bens materiais e de seus proprietários. Ou seja, aceitar um presente significa aceitar alguma coisa da essência espiritual de quem está presenteando (Mauss, 2008).

Há ainda uma dinâmica circular nesse processo. Se *hau* é a alma das coisas inanimadas, *mana* tem relação com autoridade, como uma força espiritual ligada às pessoas. A falha na retribuição implica na perda de *mana* pelo indivíduo. Isso porque, ao realizar uma prestação, o grupo doador ocupa momentaneamente uma posição hierárquica superior; sendo na retribuição que há a inversão ou o reestabelecimento da hierarquia. Ou seja, há nessa lógica um caráter híbrido de liberdade e obrigatoriedade, de desinteresse e interesse (Mauss, 2008).

É a partir desse caráter circular da teoria da dádiva de Mauss (2008), observando seu aspecto simbólico e portador de significados, que Perez e Pompeu (2021) constroem uma articulação com a semiótica de Charles Sanders Peirce para chegar a uma esquematização antroposemiótica que “permita classificar, categorizar e relacionar os elementos constitutivos do presentear” (Perez & Pompeu, 2021, p. 08). Isso porque há profícua confluência entre ambos os autores do século XX, ao passo que a reciprocidade em Mauss (2008) impõe uma lógica circular, enquanto Peirce (2017) nos apresenta a lógica da semiose ilimitada, em que o signo tende a sucessivas produções de significados.

Assim sendo, a partir das três categorias fenomenológicas peirceanas (primeiridade, secundidade e terceiridade) (Santaella, 1990), Perez e Pompeu (2021, p. 08) propõem três dimensões do presente e do presentear em busca de “oferecer um entendimento abstrato, categórico e geral”, que, em articulação com nossa pesquisa empírica,

nos ajudarão a compreender os sentidos relacionados ao envio de presentes de marcas a influenciadores digitais. São elas: o presente em si, a dinamização do presente e os sentidos do presente.

Lançando o olhar à primeira dimensão – **a do presente em si** – Perez e Pompeu (2021) se atêm menos ao bem (físico ou digital, ao levar em conta o contexto contemporâneo) apresentado, mas principalmente àquilo que podemos compreender como os signos do presente, isto é, aos elementos que simbolizam a vinculação simbólica e espiritual do presente. Nas palavras dos autores, “o laço, a caixa, o papel de embrulho (ou de presente, como se diz) funcionam como a manifestação concreta desse amálgama duplo, primeiro entre a coisa presenteada e o sujeito que presenteia, [...] depois entre o presente e o sistema simbólico em que se dá o presentear” (Perez & Pompeu, 2021, p. 10). Ainda, para além de demarcar e reiterar os vínculos entre os sujeitos dessa relação, os autores indicam que esses elementos evocam sentidos de pureza e originalidade, com uma sugestão novidade, raridade, especialidade, precisão da escolha e fartura.

No contexto dessa pesquisa, os signos do presente evocam algumas discussões na relação entre influenciadores digitais e marcas. Nossos entrevistados relatam que os embrulhos, as caixas, a disposição dos presentes, as cartas, os laços etc. carregam, por vezes, sentidos de refinamento, qualidade e sofisticação, sempre sob um olhar de como a materialidade está ali expressada e suas possibilidades de reuso ou ressignificação.

Há ainda casos em que surgem as ideias de cuidado e atenção; o que aconteceu com LS, em que a caixa que abrigava os presentes era feita de madeira e trazia seu nome pintado sugestivamente à mão. Os sentidos de artesanaria e humanização gerados por essa materialidade, unem-se aos sentidos afetivos e de identificação que fizeram com que não apenas o conteúdo da caixa, mas ela em si fosse tomada como presente, inserindo-a no cotidiano do sujeito, fazendo-a participar de outros rituais de consumo (Perez, 2020) ao ser utilizada como decoração e entrando em processos de ressignificação que apontam para uma ideia de resistência à mortalidade da cultura material (Perez & Trindade, 2020).

Há, nessa dinâmica, um fenômeno identificado por Perez e Pompeu (2021) que diz respeito aos regalos pensados a partir do sujeito que vai recebê-lo. Como explica os autores, essa formulação não escapa a dinâmica de carregar em si parte de quem oferta o presente. Nesse caso muito menos, em que a presença do nome do sujeito que recebeu o presente é apenas parte da composição, uma vez que os signos cromáticos da marca estavam presentes na caixa, bem como seus produtos armazenados em seu interior.

Por outro lado, o excesso também surge como característica vezes existentes nos signos do presente. LS conta: “tem essas cervejas aqui que mandaram uma caixa gigante [...] era para divulgar uma ação até de doação, eu entendo a causa, mas eles mandaram uma caixa gigante cheia de enfeites e com duas latinhas só de cerveja [...] poderiam ter gastado o dinheiro doando”. Podemos compreender que a especialidade, precisão de escolha e cuidado expressos por esses signos podem também se transformar em exagero, com uma percepção de geração desnecessária de lixo, de material que será descartado. Entendimento esse que surge com recorrência nas falas dos três entrevistados.

Esse relato também revela outro aspecto significativo que diz respeito ao ajuste (ou desajuste) entre o presente dado e a embalagem escolhida pela marca. Enquanto LS evidencia o descompasso entre uma “caixa gigante” e “duas latinhas só de cerveja”, FD diz: “Era uma caixa gigantesca [...] E aí foi meio decepcionante na verdade, porque, aí quando eu abri subiu um balão gigantesco [...] E aí veio uma blusinha que eu nem uso assim, porque ela é bem feia na verdade”. Há, assim, uma relação entre os signos do presente e a geração de expectativa, como veremos mais adiante, mas principalmente uma postura de julgamento sobre as embalagens.

Julgamento esse que abre para relatos sobre sustentabilidade, como diz FD, “uma coisa que me deixa furioso é quando eles mandam uma coisa enorme que tá cheio de coisas que não vão servir pra absolutamente nada, faz sujeira em casa aí depois fica uma caixa gigantesca que eu não sei onde botar e aí vai ser um saco pra jogar no lixo”. Porém, nota-se que há uma permissividade para as questões ambientais caso o presente cumpra com as expectativas ou vá ao encontro dos gostos e da identidade de quem o recebe. Isso nos leva para discussão além dos signos do presente, mas também sobre o que é objetivamente ofertado. As possibilidades são inúmeras a depender da criatividade e da disponibilidade de investimento da marca, com todos os potenciais sentidos gerados por essa formulação, porém não nos furtamos a identificar algumas recorrências nas verbalizações que colaboram para compreensão dessa dinâmica.

São recorrentes as observações dos entrevistados relativas à aparência e ao gosto, com julgamentos de objetos que podem ser considerados “bonitos” ou “feios”, “cafonas” e “bregas”, bem como sentidos relacionados a status e a exclusividade. Por outro lado, a funcionalidade e usabilidade dos objetos são frequentemente citadas, como elemento positivo de fazer-se útil no dia a dia, ou negativo, retomando as falas sobre sustentabilidade. É o caso de LS, ao dizer que “eu acho que poderia ser repensado esse lugar de mandar tanta coisa que as pessoas não vão usar, vão virar lixo assim. Tem muita coisa que dá pra doar, tem muita coisa que dá pra passar pra frente, mas tem muita coisa que não faz utilidade pra ninguém sabe. E realmente é uma montanha de lixo”.

Por fim, há pontuações relativas à identidade, em que os objetos são ditos como aderentes ou não à construção subjetiva dos entrevistados – aqui considerando também não apenas o presente em si, mas também os sentidos e significados relativos à marca. Todas essas dimensões e sentidos (relativos especificamente ao presente em si e não à semiose do presentear como um todo) colaboram para a manutenção do objeto no cotidiano do entrevistado, ou sua integração em processos de descarte, doação ou inserção em uma nova lógica de presentear, em que é entregue a familiares ou amigos.

Uma vez que estamos falando de presentes que fazem parte de uma gama de objetos publicitários (Orlandini, 2022), a identificação da marca é inevitavelmente existente. Essa identificação pode ser vista como parte daquilo de quem oferta o regalo que está presente nos objetos. Porém, é imprescindível a diferenciação entre os sentidos simbólicos existentes nessa relação (que têm conexão com sofisticação, status, diferenciação, requinte, juventude, inovação etc.) e a materialização desses sentidos, que podem estar

presentes no design e nas funcionalidades do objeto, mas que podem dar-se por uma excessiva presença marcária, o que é percebido de forma negativa pelos entrevistados. É o caso de LS quando diz

Eu não me importo tanto de ter marca [visível nos objetos dentro de casa], mas teve uma vez que veio, é verdade esse foi pro lixo, veio um tapete da Beefeater, um tapetão grandão assim e tals, e aí escrito Beefeater bem grande assim, aí eu não fiquei porque eu não ia deixar no chão essa marca, isso é realmente um logo muito grande assim [...] Tinha uma arte bonita assim, floral e tals, mas o meio inteiro era escrito Beefeater

Em um contexto que convivemos com marcas em todos os espaços nos quais circulamos (Perez, 2020; Pompeu, 2021), a presença da logotíпия do objeto não é em si vista como um problema, mas os exageros em suas dimensões não são aceitos de forma positiva. O espaço da casa, marcado pela familiaridade, conforto e pela harmonia (DaMatta, 1997) parece ser rompido e invadido pela dimensão pública e comercial das marcas.

Assim sendo, na compreensão de uma relação metonímica entre o presente e o sujeito que presenteia (Mauss, 2008; Perez & Pompeu, 2021), os objetos publicitários acompanhados dos signos do presente não são apenas bens, mas são a marca que os oferta. Dessa forma, são responsáveis por agregar sentidos de cuidado, atenção, especialidade, ineditismo e todos aqueles relativos ao objeto presenteado, mas também podem conectar-se a ideia de exagero, excesso e falta de consciência ambiental.

Chegamos, assim, à segunda dimensão proposta por Perez e Pompeu (2021, p. 12), a **dinamização do presente**, em que, segundo os autores, “o presente se dinamiza em ato de presentear em uma dada situação singular, em que o presente se faz ‘real’”. Em outras palavras, o objeto é visto como presente somente se existe a concreta transferência do bem de um sujeito (ou instituição) para outro.

No contexto das marcas e dos influenciadores digitais, esse processo assume contornos característicos, uma vez que entendemos o segundo agente em sua dimensão profissional (Karhawi, 2016). Isso significa que a dinamização dessa modalidade de presentear se priva de formas de espontaneidade ou de surpresa, uma vez que as verbalizações dos entrevistados indicam que há sempre um contato prévio com a marca, que solicita permissão para o envio dos regalos, bem como as informações necessárias para esse processo. A dinamização, assim, acontece não entre duas pessoas, mas sim entre a institucionalidade da marca e o sujeito influenciador, que ocorre a partir de um processo ritual particular dessas relações, tomando uma abordagem antropológica dada aos rituais (Peirano, 2003).

Para além disso, existe a possibilidade de recusa do presente, o que imediatamente é responsável por interromper a semiose do presentear. Nesses casos, o que é relatado é principalmente a falta de aderência entre os significados e posicionamentos da marca, com a identidade projetada do influenciador nas redes sociais digitais. Isto é, a construção do Eu como mercadoria (Han, 2016, 2017; Karhawi, 2016) é, por vezes, responsável por ditar a continuidade ou a interrupção do processo.

Nessa dimensão do presente, há também uma temporalidade mais curta, relativa ao ato de presentear (e, em nosso caso, aos rituais prévios relativos ao contato entre marca e influenciador) e outra temporalidade estendida, que diz respeito à presença do objeto no cotidiano do presenteado. Nas palavras de Perez e Pompeu (2021, p. 14-15),

há uma nítida sobreposição entre sua dimensão simbólica, como presente, e sua dimensão de uso, como coisa qualquer, em gradiente que pode oscilar de um extremo ao outro, a depender basicamente da natureza da coisa ofertada. Todo presente, depois de ofertado e recebido, vai seguir desempenhando seu papel de vinculante simbólico da cultura material e a um só tempo receber tratamento utilitário cotidiano tanto mais isso venha a ser possível, por conta da sua natureza, das possibilidades que o contexto oferece ou da própria vontade do sujeito que o recebeu.

Isso significa que, uma vez presenteado, o objeto passa a ocupar outras ritualísticas de consumo no cotidiano do sujeito, que podem variar de acordo com o tipo de bem ofertado e suas características físicas. Orlandini (2022) explora essas possibilidades ao discutir o uso dos objetos pelos influenciadores, sua posse e exposição no ambiente doméstico, seu descarte ou doação. Tudo isso lembrando que há, no presente, parte de quem o ofereceu, fazendo com que seus sentidos simbólicos-materiais estejam em constante emanação e atuação em todos esses processos, ou seja, é a marca ocupando o espaço doméstico dos influenciadores. Lançando o olhar especificamente à semiose do presentear, essa permanência da materialidade no cotidiano do sujeito possui também dimensão indicial, como tratado por Orlandini (2022) ao discutir os objetos publicitários e por Perez e Trindade (2021) ao refletirem sobre os regalos. Isso significa que essa temporalidade estendida da dinamização do presente é responsável por evocar lembranças e memórias que remetem à marca, às experiências vividas e ao processo de recebimento. Dinâmica essa sempre exposta nas falas dos entrevistados que, na grande maioria das vezes em que apresentavam um objeto, memoravam as situações, os momentos e os sentimentos envolvidos em quando os recebeu.

E assim chegamos à última dimensão apresentada por Perez e Pompeu (2021), **os sentidos do presente**. Seguindo a tipificação de Peirce para os três interpretantes dinâmicos gerados por qualquer signo em seu processo de semiose (Santaella, 2004), os autores compreendem como também três as possibilidades dos sentidos dos presentes: os emocionais, os energéticos e os lógicos.

No que tange os efeitos de sentido emocionais, Perez e Pompeu (2021) destacam a potência da troca de sensações e emoções envolvida no processo, citando exemplos como expectativa, ansiedade, carinho e gratidão. Alguns desses sentidos aparecem relatados nas falas dos entrevistados, como visto anteriormente, como é o caso do cuidado com as embalagens, ou das expectativas geradas pelas dimensões das caixas recebidas, por exemplo, como relata FD, ao dizer, “quando eu recebo, na verdade é tipo, é um dos auges assim do dia porque toca o interfone, aí alguém fala ‘chegou uma encomenda pra você’, aí eu já fico pensando ‘nossa gente o que que será?’”.

Nota-se, portanto, que esses sentidos estão muito mais associados às materialidades recebidas do que efetivamente ao ato de presentear, dada a consciência dos entrevistados que, do ponto de vista da marca, trata-se de uma ação com viés publicitário (Orlandini, 2022).

Porém, essa relação frequentemente racionalizada não exige o afeto dos entrevistados pelos objetos recebidos ou pelas marcas, pelo contrário, há depósito afetivo nas materialidades e possibilidades de criação de vínculos com as marcas. Sobre isso, articulado com a presença dos presentes no cotidiano, LS relata que “você acaba se apegando, assim eu comecei até a tomar um pouco mais de Coca, porque acaba realmente entrando no dia a dia”, ou FD, que diz sobre um objeto que tem apego, “mas eu nunca vou jogar ele fora porque mesmo se um dia ele quebre ou alguma coisa assim... Porque é muito legal de ter aquilo”. Ou ainda verbalizações que expressam esse afeto por meio da linguagem verbal utilizada, com o uso de diminutivos: “é uma necessairezinha, aí ficou aí guardando coisinhas” (LS).

Há ainda uma perspectiva de valorização e afetividade maior que varia de acordo com o “nível” atingido pelo influenciador. É o caso de DDR, que conta que quando tinha menos seguidores nas redes sociais, era invadida por euforia e felicidade ao receber presentes de alguma marca, o que refletia também certo reconhecimento por seu trabalho como influenciador e favorecia a mediação em seu universo digital.

Essa dinâmica faz com que entremos no segundo tipo de efeitos de sentido gerados pelos presentes, os energéticos. Perez e Pompeu (2021, p. 16) destacam que para ser um presente, a coisa oferecida deve “desencadear um interpretante dinâmico energético que de alguma forma se converta na retribuição desse presente”.

Compreendendo a assimetria entre o dar e o retribuir proposta por Mauss (2008), podemos identificar que a retribuição feita pelos influenciadores digitais relativa ao presente recebido das marcas se dá no âmbito da mediação nas redes sociais digitais. Ou seja, é colocando o regalo em circulação entre aqueles que os seguem nesse contexto é que acontece o processo de retribuição.

Como nos ensina Mauss (2008), o ato de dar não é um ato desinteressado, não existindo dívida sem a expectativa de retribuição. Em uma leitura a partir da teoria semiótica peirceana, Perez e Pompeu (2021, p. 17) explicam que “o presente, portanto, tem natureza implícita de comando. É essa natureza que faz com que o sentido da obrigação da retribuição seja algo tão evidente no presentear”.

Esse sentido de obrigação é amplamente interpretado pelos entrevistados, ao passo que ao apresentarem um presente recebido de uma marca, a mediação (ou o ato de postar, como falado por eles) surge imediatamente como ponto de conversa, com falas como “tem isso daqui também, mas eu nem poste porque achei nada a ver” (FD). A ausência da reciprocidade é a mais recorrente e verbalizada, como se existisse a noção da interrupção do processo do presentear, ou ainda alguma forma de justificativa, uma vez que, retomando a teoria antropológica, o “não retribuir implica a perda de *mana*” (Lanna, 2000, p. 180), ou implica em possibilidades de colocar em risco a constituição das relações e dos papéis sociais (Mauss, 2008).

Essa discussão é melhor desenvolvida por LS, quando diz:

às vezes, se eu vejo que é uma marca que eu goste, tipo a Melissa assim, aí eu deixo pra abrir gravando já pra já talvez ter um conteúdo ali de stories e postar. [...] Se eu acho que tem a ver comigo e com o que eu falo na internet, eu posto. Aí se eu não acredito, se não tem muito a ver comigo, se eu acho nada a ver, eu acabo não postando

Essa fala nos revela que a retribuição ou não retribuição de um presente tem relação com a construção identitária projetada em suas redes sociais digitais. Fazendo uso das palavras de FD, a mediação acontece com “coisas que fazem parte do meu estilo”, ou de DDR, “marcas que eu realmente acredito”. Isso revela que são nos objetos publicitários que desencadeiam um interpretante lógico, aqueles que têm relação com a identidade (Orlandini, 2022), que existe a maior potencialidade da reciprocidade quando inseridos na semiose do presente.

Isso porque, como nos lembra Karwahi (2016), a reputação e a credibilidade de um influenciador digital são dividendos da frequência e do conteúdo de suas publicações nesse universo. Assim sendo, os significados relacionados à marca e ao presente recebido tem direta conexão com o desencadeamento ou não desse interpretante energético manifestado por meio da produção de conteúdo.

Por outro lado, a presença das marcas na produção desses conteúdos pode surgir como elemento de institucionalidade que colabora para profissionalização e construção de credibilidade ao influenciador, importante elemento nessa trajetória profissional, como ressalta Karwahi (2017). Como discutido anteriormente, quando DDR ressalta maior felicidade e reciprocidade em relação aos presentes recebidos quando tinha menor número de seguidores nas redes sociais, os presentes oferecidos pelas marcas fazem também parte da construção profissionalizante dos influenciadores digitais.

Dessa forma, partindo de um entendimento de que “os contratos fazem-se sob a forma de presentes” (Mauss, 1974, p. 41 como citado por Lanna, 2000, p. 177), chegamos ao terceiro tipo de efeito de sentido gerado pelos presentes, os lógicos (Perez & Pompeu, 2021). Se em Mauss (2008) a lógica da dívida tende à circularidade, na semiótica peirceana (Peirce, 2017; Santaella, 2014), a semiose tende à continuidade. Nas palavras de Perez e Pompeu (2021, p. 18),

um quer nos levar de volta à origem interna de tudo, outro procura nos levar ao fim externo de tudo, em sentido de conciliação e libertação – mas ambos, presente-signo e signo-presente, sem nunca efetivamente alcançar essa finalidade, promovendo a (e participando da) própria lógica maravilhosa da vida caracterizada pelas trocas simbólicas em forma de signos.

Assim sendo, os efeitos de sentido do tipo lógico gerados pela semiose do presentear entre marcas e influenciadores digitais estão no universo da construção de relações entre esses dois agentes, ou ainda, partindo da leitura de Perez (2016), estão no universo da lealdade e dos hábitos com a marca. É pela sequência e pela repetição do processo de dar-receber-retribuir que os vínculos entre ambos são estendidos no tempo, que cria-se laços de afetividade e congruências de significados das partes envolvidas, sempre com consciência de que a falha na reciprocidade pode significar a interrupção dessa relação.

Considerações finais

Os objetivos dessa pesquisa foram identificar e explorar os sentidos e os processos de significação envolvidos nos presentes ofertados por marcas a influenciadores digitais, compreendendo a potencialidade dos objetos publicitários inseridos em uma lógica do presentear, que imprime novos regimes de visibilidade. Após os percursos teórico

e empírico aqui empreendidos, fica nítida a potencialidade das materialidades e de seus processos de consumo de criarem vínculos de significados com sujeitos consumidores e de colocá-los em circulação no universo digital.

Por um lado, avançamos nos estudos de Orlandini (2022) ao inserir os objetos publicitários na lógica do presente, passando a compreender as particularidades existentes não apenas na presença dessas materialidades no cotidiano, mas também nos sentidos envolvidos quando estão inseridas em um processo de reciprocidade na relação com as marcas. Por outro, demos um passo no enfrentamento do desafio proposto por Perez e Pompeu (2021) na entrada da especificidade das expressões do presentear quando se trata de *souvenirs* e colecionáveis.

Entendemos que esses passos e avanços também abrem possibilidades de pesquisa e desdobramentos, principalmente relacionadas à circulação da marca e de seus sentidos mediante a mídiatização dos presentes recebidos pelos influenciadores digitais, bem como de análise das construções signílicas dessas manifestações nas redes sociais, como os produtos aparecem, como as marcas estão presentes e os discursos a eles relacionados.

Ao tomar as marcas e os influenciadores digitais como os dois sujeitos no processo do presentear, identificamos alguns significados específicos que emergem nessa relação. A primeira importante observação é o entendimento de que estamos tratando de uma articulação entre duas marcas, cada uma existente com um arcabouço de significados próprios, que devem ser compartilhados para que o processo seja levado adiante. Isso implica na adoção de uma dinâmica racionalizada, em que por um lado há a análise de quais influenciadores deverão receber ou não o presente e, por outro, se o influenciador enxerga sentido no recebimento desses regalos a partir de sua aderência com aquilo que a marca defende e comercializa.

Isso não significa que não haja afetividade. Isso porque os influenciadores digitais são marcas (Karhawi, 2017), ou marcas-mídia, mas também são sujeitos, o que implica uma série de sensações e sentimentos em relação ao recebimento de presentes e às marcas que os ofertam.

Identificamos também uma perspectiva bastante particular e protagonista nas materialidades que fazem parte desse processo. Primeiramente, o presente pode ou não ter sentido na vida do influenciador (seja por aspectos de sua aparência, utilitários ou identitários), o que é responsável inseri-lo em outras ritualísticas, que podem ser de permanência, uso e exposição no cotidiano, mantendo perspectivas de memórias e lembranças; ou de descarte, reciclagem ou doação, em que há uma interrupção na temporalidade da relação do presente.

Somado a isso, os signos do presente (embrulhos, caixas, laços, lacres, etiquetas, cartas etc.) podem integrar a relação com significados de cuidado, sofisticação e qualidade, mas também como excesso e exagero, criando e frustrando expectativas. Dinâmica essa que, junto a objetos de menor qualidade ou sem usabilidade (funcional e/ou simbólica), exacerba o caráter publicitário do presente e dos objetos e evoca questões relacionadas à sustentabilidade e à geração de lixo sem propósito.

Por fim, compreendemos que os objetos publicitários como presentes estão conectados à exposição como mercadoria, à hipervisibilidade (Han, 2017a, 2017b) e à construção do Eu mídiatizado do influenciador (Karhawi, 2016). Isso deixa evidente que são os bens que evocam sig-

nificados relacionados à identidade do influenciador que tendem a serem mantidos na lógica do presente. Em outras palavras, seguindo a teoria antropológica, ainda que haja a presença da marca (física, ética e simbólica) no presente e que haja a presença metonímica da marca naquela materialidade, é a confluência com os significados constituintes do influenciador que evidenciará essa prática como parte de um sistema de dádivas, bem como a elucidará como uma estratégia não apenas publicitária, mas também consciente e agregadora de potentes significados aos sujeitos e à sociedade.

Referências bibliográficas

Aaker, D. (2007). *Construindo marcas fortes*. Porto Alegre: Bookman.

Appadurai, A. (2008). Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: Appadurai, A (org.), *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural* (pp. 15-87). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Batey, M. (2010). *O significado da marca: Como as marcas ganham vida na mente dos consumidores*. Rio de Janeiro: Best Business.

Blessa, R. (2007). *Merchandising no ponto de venda*. São Paulo: Atlas.

Canevacci, M. (2009) Comunicação entre corpos e metrópoles. *Signos do Consumo*, 1(1), 8-20.

Certeau, M. (2014). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. São Paulo: Vozes.

DaMatta, R. (1997). *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo - Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Douglas, M. & Isherwood, B. (2004). *O mundo dos bens*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Fallan, K. (2012). Kombi-Nation: Mini Bicycles as Moving Memories. *Journal of Design History*, 26(1), 65-85.

Garcia Canclini, N. (2005). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

Gell, A. (2020). *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora.

Han, B.-C. (2017a). *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes.

Han, B.-C. (2017b). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.

Karhawi, I. (2016). Influenciadores digitais: o Eu como mercadoria. In: Saad-Corrêa, E. & Silveira, S. *Tendências em Comunicação Digital*. São Paulo: ECA-USP.

Karhawi, I. (2017). Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. *Communicare*, 17(12), 46-61.

- Katz, E. & Lazarsfeld, P. F. (1964). *Personal Influence, The part played by people in the flow of mass communications*. Nova Jersey: Transaction publishers.
- Kopytoff, I. (2008). A biografia cultura das coisas: a mercantilização como processo. In: Appadurai, A. (org.). *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural* (pp. 89-121). Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Lanna, M. (2000). Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva. *Revista de sociologia e política*, 14, 173-194.
- Lemos, A. (2018). *Isso (não) é muito Black Mirror: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação*. Salvador: SciELO-EDUFBA.
- Lipovetsky, G. (2009). *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2011). *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mauss, M. (2008). *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: 70 (Obra original publicada em 1950).
- McCracken, G. (2003). *Cultura e consumo*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- McCracken, G. (1989). Who is the celebrity endorser? Cultural foundation of the endorsement process. *Journal of Consumer Research*. 16(3), 310-321.
- Miller, D. (2013). *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Neto, C. F. & Silva, Y. P. L. (2014). Do uso de celebridades em publicidade. *Signos do Consumo*. 6(1), 40-55.
- Norman, D. (2005). *Emotional design: why we love (or hate) everyday things*. Nova York: Basic Books.
- Orlandini, R. (2022). *Objetos publicitários: produção, consumo e circulação da cultura material de marca* (Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Peirano, M. (2003). *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Peirce, C. S. (2017). *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- Peres, L. G. & Karhawi, I. (2017). Influenciadores Digitais e Marcas: um mapeamento exploratório. *Anais do X Simpósio Nacional da ABCiber*, São Paulo, SP, Brasil, 10.
- Perez, C. (2017). *Signos da marca: expressividades e sensorialidades*. São Paulo: Cengage Learning.
- Perez, C. (2020). *Há limites para o consumo?* São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Perez, C. & Pompeu, B. (2021) Os sentidos do presente e do presentear: contribuições da antropologia, do consumo e da semiótica. *Anais do 30º Encontro Anual da Compós*, São Paulo, SP, Brasil, 30.
- Perez, C. & Trindade, E. (2017). Embalagens Est-Éticas: materialização de valores sociais marcários. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, PR, Brasil, 40.
- Perez, C. & Trindade, E. (2019). Três dimensões para compreender as mediações comunicacionais do consumo na contemporaneidade. *MATRIZES*, 13(3), 109-126.
- Perez, C. & Trindade, E. (2020). A Biografia das coisas: a resistência e a mortalidade da cultura material. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda - 10 anos de PropeqPP: consumo, existência, resistência*. São Paulo, SP, Brasil, 10.
- Pinho, J. B. (1996). *O poder das marcas*. São Paulo: Summus editorial.
- Pompeu, B. (2021). *De onde veio, onde está e para onde vai a publicidade?* São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Recuero, R. (2008). *Reputação, Popularidade e Autoridade em Redes Sociais na Internet*. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/reputacao_popularidade_e_autoridade_em_redes_sociais_na_internet.html>. Acesso em: 16 jun. 2023.
- Recuero, R. & Zago, G. (2010). RT, por favor”: considerações sobre a difusão de informações no Twitter. *Revista Fronteiras-estudos midiáticos*, 12(2), 69-81.
- Rudiger, F. (2011). *As teorias da comunicação*. Porto Alegre: Penso.
- Santaella, L. (1990). *O que é semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense.
- Santaella, L. (2019). *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning.
- Sato, S. (2017). *Signos da mobilidade: Marcas e consumo na cultura digital*. Curitiba: Appris.
- Srouf, R. H. (2003). *Ética empresarial: a gestão da reputação*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Trindade, E. (2017). Tendências para pensar a formação em publicidade na contemporaneidade. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 14(27).
- Zuboff, S. (2021). *A era do capitalismo de vigilância*. Editora Intrínseca.

Douglas Ostruca

Nísia Martins do Rosário

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

Trans-queer micropolitics: gender programming and the becoming-other through drag art

This article proposes to investigate the drag and transformism phenomenon through a trans-queer micropolitics perspective. In the first section, we present variations in the senses of micropolitics, focusing on the decentration of the individual subject (Deleuze & Guattari, 2012; Guattari & Rolnik, 2013; Guattari, 2013, Silva et al., 2022). Thereby, we work with the notion of montage to study the drag and transformism settings, considering features of the agencement concept (Deleuze & Guattari, 2011b). In the second section, gender programming is examined concerning drag makeup tutorials published on YouTube and the capitalistic subjectivization processes. In the third section, we analyse two divergent series: the becoming-drag in Paul B. Preciado (2018) and the devir-heteronymous in Fernando Pessoa (Pessoa, 1980, 1986; Gil, 2020), emphasizing the disidentification and depersonalization strategies. In conclusion, a drag montage reduced to the individual subject appears as possibility among others.

Keywords

Micropolitics; Pragmatics; Gender Studies; Communication; Drag art; Transformism

Micropolíticas trans- queer: programações de gênero e os devires-outros das montações drag

Na esteira das micropolíticas trans e queer, este artigo se propõe a investigar as montações drag e transformistas. Partimos do conceito de micropolítica, considerando o descentramento do sujeito individual no mapeamento dos fenômenos (Deleuze & Guattari, 2012; Guattari & Rolnik, 2013; Guattari, 2013, Silva et al., 2022). Com base nisso, reposicionamos a noção de montagem conectando-a ao conceito de agenciamento (Deleuze & Guattari, 2011b). Em seguida, examinamos como operam as programações de gênero em tutoriais de maquiagem drag publicados no YouTube, demarcando atravessamentos da máquina abstrata capitalista e seus processos de subjetivação (Guattari, 2013; Guattari & Rolnik, 2013). Por fim, em busca de saídas para as armadilhas encontradas na montagem, apresentamos o desdobramento analítico de duas séries divergentes: o devir-drag em Paul B. Preciado (2018) e o devir-heteronímico em Fernando Pessoa (Pessoa, 1980, 1986; Gil, 2020), enfatizando as estratégias de desidentificação e despersonalização.

Palavras-chave

Micropolítica; Pragmática; Estudos de gênero; Comunicação; Drag; Transformismo

A partir do estudo de aparatos biomoleculares e semiótico-técnicos de produção dos corpos humanos, com destaque para o período pós-Segunda Guerra Mundial, Paul B. Preciado (2018) afirma que ocorre uma mutação no regime capitalista para o que ele chama de era farmacopornográfica. Esse regime é caracterizado como “pós-industrial, global e midiático” (Preciado, 2018, p.36), tendo como base transformações na gestão dos corpos e da subjetividade. Para o filósofo, nesse contexto, a produção do sexo, do gênero e da sexualidade incluem a circulação de moléculas sintéticas e a disseminação em massa da pornografia, as quais são respectivamente monopolizadas pelos conglomerados das indústrias farmacêuticas e das mídias sociais. Entre os processos de gestão biomolecular estão a manipulação dos códigos genéticos, a produção e distribuição regulada de moléculas sintéticas (como testosterona e estrogênio) e as cirurgias cosméticas. Já no caso do governo semiótico-técnico, Preciado menciona as programações de gênero através das tecnologias de comunicação e informação, destacando aí as indústrias pornográficas que não só produzem códigos de representação das posições de gênero e estabelecem suas relações, como, também, capitalizam a produção de subjetividade.

Em decorrência dessas transformações no regime capitalista, Preciado (2022) situa a crise da epistemologia da diferença sexual binária, a qual, segundo ele, pode ser localizada historicamente a partir do século XVIII¹. Para o estudioso, ao mesmo passo em que surgem novas técnicas de representação e manipulação dos corpos, ganham força os movimentos feministas, homossexuais e trans que operam tanto uma contestação do sistema sexo-gênero binário quanto um deslocamento radical deste através de suas práticas. Assim, ao investigar as lógicas implicadas na política *snuff*, no princípio da autocobaia, no dispositivo drag king, no bioterrorismo e no hackeamento de gênero, Preciado (2018) traça as linhas de composição do que aparece de distintas formas em seu trabalho – “micropolíticas de gênero” (p.351) – “micropolíticas queer” (p.353) – “micropolíticas trans” (p.382), as quais situamos aqui como micropolíticas trans-queer.

Consideramos tais estudos de Preciado acerca das micropolíticas trans e queer fecundos para investigar uma percepção-conhecimento-concepção que tem se manifestado com intensidade nos estudos dos fenômenos transformistas e drag que se encontram em produção. Assim, ao longo desse artigo são apresentados desdobramentos sobre esse tema, partimos da localização do conceito de micropolítica (Deleuze & Guattari, 2012; Guattari & Rolnik, 2013; Guattari, 2013; Silva et al., 2022), evidenciando aí o descentramento do sujeito individual em direção a uma complexificação analítica capaz de localizar os entrelaçamentos entre as diferentes linhas de composição nos fenômenos trabalhados. Com base nisso, reposicionamos a noção de montagem situando-a em conexão ao conceito de agenciamento (Deleuze & Guattari, 2011b). Em seguida, mapeamos como operam as programações de gênero nas

montagens drag e transformistas, concluindo com o desdobramento analítico de duas séries divergentes: o devir-drag em Paul B. Preciado (2018) e o devir-heteronímico em Fernando Pessoa (Gil, 2020).

Micropolítica e montagem

Através de um rastreo teórico pelo conceito de Micropolítica nos trabalhos das duplas Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), Félix Guattari e Suely Rolnik (2013), Alexandre Rocha da Silva (2022) e o Grupo de Pesquisa em Semiótica Crítica (GPESC) percebemos que o conceito varia a partir das distintas articulações. Em “Mil Platôs volume III” (Deleuze & Guattari, 2012), o conceito de micropolítica é encontrado em seu estatuto na conexão com o devir, onde aparece como “aliança que gera uma zona de variação contínua dos elementos colocados em relação” (Silva et al., 2022, p.3). Aqui, o enfoque é no processo de transformação dos elementos heterogêneos que entram em associação. Ao entrar em relação de devir, os termos aí envolvidos são arrastados para além de si mesmos, não se tratando de imitação ou de unificação, mas de um processo de mutação no qual algo se passa entre os termos heterogêneos gerando uma zona de indiscernibilidade que os impulsiona a entrar em processo de diferenciação (Araújo, 2020).

Ainda em Mil Platôs volume III (2012), ao tratar da micropolítica, Deleuze e Guattari determinam o deslocamento do foco na distinção entre social e individual, considerando que a própria forma individual é produzida através de formalizações sociais. Nesse ponto de vista, os autores sugerem que

(...) a diferença não é absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o **campo molar das representações**, sejam elas coletivas ou individuais, e o **campo molecular das crenças e dos desejos**, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo o sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos (Deleuze & Guattari, 2012, p.108, **grifo nosso**).

Com isso, propõe-se uma complexificação das análises de um fenômeno para além das representações molares, as quais incluem as identidades e os conceitos instituídos. Isso não significa uma recusa dessas determinações macropolíticas, mas um desdobramento analítico interessado em localizar como operam as articulações entre as linhas de segmentariedade duras, as linhas de segmentariedade flexíveis e as linhas de fuga, as quais, embora de distintas naturezas, coexistem emaranhadas umas nas outras. As linhas segmentares são também chamadas de linhas molares, as flexíveis, de linhas moleculares e as linhas de fuga, de linhas abstratas de desterritorialização por onde passam os devires e as comunicações transversais. A partir disso, Deleuze e Guattari indicam que o objeto de uma micropolítica pragmática é “o estudo dos perigos em cada linha” (2012, p.119), o que é feito por meio do mapeamento cartográfico de suas misturas, distinções, negociações, transformações, traduções e transduções.

Já no livro “Micropolítica”, Silva et al. (2022) compreendem que Félix Guattari e Suely Rolnik (2013) desdobram o conceito de micropolítica com ênfase para as aplicações sociais, tratando-se de uma “cooperação dissonante, uma ação em que as pessoas envolvidas tanto transformam suas subjetividades quanto mantém sua consistência interna” (Silva, et al., 2022, p.4). Portanto, nesse caso, a dis-

1. Até então, predominava uma epistemologia monossexual, no qual “a ‘mulher’ não existia nem anatômica nem politicamente como subjetividade soberana” (Preciado, 2022, p.53), isso porque o corpo feminino não era considerado em suas especificidades, mas representado como cópia hierarquicamente inferior ao corpo masculino.

cussão é desenvolvida de forma a problematizar o que se compreende por política. Para além da política partidária e dos movimentos identitários, situados no nível macropolítico, a micropolítica versa sobre as estratégias políticas no âmbito do desejo, as quais são atravessadas por forças e intensidades assignificantes. Em relação a isso, Guattari e Rolnik (2013) argumentam que:

A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então, não se trata de elaborar uma espécie de referente geral interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente à qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se, sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade (p.36, grifo nosso).

Portanto, a micropolítica é colocada outra vez como uma busca por ir além dos olhares reduzidos ao nível representacional, no qual operam conceitos de pretensão universal como os de sujeito, indivíduo e identidade. Contudo, nesse contexto, o foco do debate está na produção de subjetividade por agenciamentos de enunciação que são de natureza extrapessoal e infrapessoal, considerando-se aí tanto os processos de subjetivação capitalísticos, quanto os processos de singularização.

Ainda segundo Guattari e Rolnik (2013), a redução da subjetividade a um sujeito individual é um dos efeitos dos processos de subjetivação capitalísticos, os quais promovem uma programação das ações, dos pensamentos, dos sentimentos, das maneiras de se relacionar consigo mesmo, com o tempo, com o mundo e com o cosmos. Trata-se de uma modelização das instâncias intrasubjetivas que funciona como linha de montagem dos esquemas de percepção. Além da normalização, serialização e centralização da subjetividade, o autor e a autora circunscrevem outras funções dessa economia subjetiva capitalística, como a culpabilização com base em imagens de referência, a segregação via sistemas de hierarquização e a infantilização dos comportamentos dissidentes através de relações de dependência para com o Estado.

Por outro lado, há uma aposta nos processos de singularização subjetiva, os quais são situados enquanto movimentos de ruptura, dissidência e estranhamento no limiar do sistema de subjetividade dominante, carregando, portanto, potencial de gerar outras formas de se conectar e perceber o mundo. Entretanto, é necessário levar em conta que é próprio da produção de subjetividade capitalística capturar os fluxos que lhe escapam. Desse modo, as singularizações não estão dadas de uma vez por todas, trata-se de um mapeamento contínuo de como se dão as capturas dos índices de singularidade em relação aos processos de individuação, buscando-se criar condições para a afirmação de tais vetores de ruptura através da produção de agenciamentos coletivos de enunciação.

Além de aparecer nos livros “Mil Platôs” vol.III (Deleuze & Guattari, 2012) e “Micropolítica: cartografias do desejo” (Guattari & Rolnik, 2013), o conceito de micropolítica também se dá a ver no livro “Líneas de fuga: por otro mundo de posibles” (Guattari, 2013), o qual, embora publicado após a morte do autor, foi escrito por Félix Guattari em paralelo ao seu trabalho conjunto com Gilles Deleuze. Nessa obra,

a micropolítica está relacionada a uma análise pragmática dos agenciamentos coletivos de desejo e se propõe a investigar as formações sociais abarcando tantos as diferenças, quanto as misturas, entre componentes gerativos (semiologia linguística) e componentes transformacionais (semióticas assignificantes). Diante disso, Alexandre Rocha da Silva e Demétrio Rocha Pereira (2020) defendem a necessidade de se investigar como decorrem os processos comunicacionais entre esses distintos planos semióticos, sendo a experimentação ativa uma pista para tal tarefa, aspecto esse que será retomado adiante no texto.

Na perspectiva de uma micropolítica pragmática, Guattari (2013) sugere que é preciso romper com a “ditadura do significante” (p.211) que corresponde à universalização de estruturas decorrentes da semiologia linguística. Para o autor, as componentes gerativas² (interpretativas) apresentam duas operações – analógica e significante –, que participam de um mesmo campo semiótico; enquanto as componentes transformacionais³ (não interpretativas) se diferem em dois campos semióticos – o simbólico intensivo e o diagramático. Embora distintos, esses componentes se misturam ao se efetuarem em distintos agenciamentos, ainda que em cada caso possa predominar um dentre outros. Nesse sentido, além de afirmar que as componentes gerativas significantes passam pelas componentes gerativas analógicas, Guattari indica que as componentes gerativas significantes implicam um processo de abstração decorrente da despontencialização da máquina abstrata diagramática que é conectada a um circuito fechado. Portanto, a própria máquina significante é posta a funcionar por uma máquina assignificante que a atravessa, contudo, nesse caso, as intensidades são neutralizadas pela dupla articulação entre conteúdo e expressão. Por outro lado, as máquinas abstratas diagramáticas não param de se transformar liberando linhas de fuga³ que têm o potencial de desterritorializar os estratos duplamente articulados.

De cada um desses quatro componentes mencionados decorre um agenciamento específico de enunciação. Os componentes gerativos analógicos compõem um agenciamento de enunciação subjetivo, coletivo e territorializado, como no caso das sociedades indígenas⁴ que compartilham um conjunto de convenções que variam de um grupo

2. As componentes gerativas analógicas apresentam envolvimento com o referente que interpretam e, além de não terem um significado final com um sentido estabilizado, também não apresentam uma concatenação sintagmática fixada por regras gramáticas rígidas. Guattari aponta que as componentes analógicas são uma primeira etapa para a nivelção e tradução de cadeias semióticas de distintas naturezas efetivada pelas componentes gerativas significantes correspondentes a semiologia linguística. No caso das representações significantes há um distanciamento do referente, isso porque os conteúdos de diferentes naturezas são neutralizados através da dupla articulação entre conteúdo e expressão, os quais são organizados por coordenadas paradigmáticas e sintagmáticas com regras fixas (Guattari, 2013).

3. As componentes transformacionais simbólicas intensivas operam pelo encadeamento entre os próprios planos de conteúdo sem passar pela organização imposta pelo plano de expressão da linguagem significante, como exemplo, Guattari menciona os efeitos gerados pelo uso de drogas. As componentes transformacionais diagramáticas agem diretamente na matéria desconsiderando as distinções formais entre conteúdo e expressão. Portanto, um diagrama não representa um objeto, mas se conecta diretamente às máquinas materiais e sociais, funcionando como máquina abstrata diagramática (Guattari, 2013).

4. Ainda que Guattari (2013) se refira a essas sociedades como primitivas, optamos por usar o termo indígena, isso porque de acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2017, p.8) a palavra ‘indígena’, ‘significa’ gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive’ (Apud Houaiss).

para o outro e não operam de modo universalizante. Já os componentes gerativos semiológicos linguísticos constituem um agenciamento subjetivo, individuado e centrado no “eu”, operando uma neutralização das intensidades através homogeneização imposta pelas formas de expressão de pretensão universal. Portanto, trata-se de um agenciamento mais desterritorializado que o anterior já que submete tudo que há à dupla articulação entre conteúdo e expressão, fixando os sentidos dentro nos limites das coordenadas dominantes. Os componentes transformacionais simbólicos intensivos são a-subjetivos e apresentam função performativa de desubjetivação da enunciação e de despersonalização do agenciamento compondo um agenciamento coletivo de enunciação. Por fim, apesar dos componentes transformacionais diagramáticos também serem a-subjetivos, além de desterritorializar o agenciamento de enunciação, eles desarticulam expressão e conteúdo efetuando um agenciamento de enunciação maquínico que apresenta conexão direta com as intensidades assignificantes. Cabe sublinhar que embora um agenciamento possa predominar em relação aos outros, eles sempre estão misturados e apresentam aspectos uns dos outros. De certa maneira, Guattari (2013) afirma que todos os agenciamentos são agenciamentos maquínicos em potência, isso porque este está implicado virtualmente nos demais. Ao especificar a formação do agenciamento de enunciação individuado em nexa à semiologia significativa, Guattari (2013) localiza aí uma articulação direta com o regime capitalista. Nas palavras do autor,

A consciência reflexiva deve ser considerada como um agenciamento de enunciação entre outros, inclusive como um tipo particular de equipamento semiótico, montado a partir de uma máquina abstrata capitalística [...] A individuação subjetiva consciencial só pode ser adjacente a fluxos materiais, semióticos e sociais que participam intrinsecamente no “modo de produção capitalístico” (2013, p.237, tradução nossa ⁵).

Destarte, o filósofo sugere que o estrato do sujeito enquanto subjetivação individuada e consciencial é efeito da centralização de uma máquina de redundância vazia, um buraco negro que efetua a programação das intensidades de acordo com o sistema transcendente de coordenadas dominantes configurando um processo de sujeição semiótica. Por um lado, o modo de subjetivação capitalístico opera uma desterritorialização sistemática dos conteúdos em sua polivocidade e, por outro lado, os reterritorializa de acordo com seu próprio modo de funcionamento. Com isso, reduz-se o potencial diagramático do desejo de gerar conexões imprevistas capazes de desestabilizar o sistema de ordenação vigente, ainda que este seja capaz de irromper a qualquer instante.

5. “La conciencia reflexiva debe ser considerada como un agenciamento de enunciação entre otros, e incluso como un tipo particular de equipamento semiótico montado a partir de una máquina abstracta capitalística [...] La individuação subjetiva consciencial solo puede ser adyacente a flujos materiales, semióticos y sociales que participan intrínsecamente em el ‘modo de producción capitalístico’” (Guattari, 2013, p.237).

Apesar dessas variações do conceito de micropolítica, chama nossa atenção que, nos três livros indicados, o deslocamento analítico da centralidade do sujeito individual aparece como um dos elementos em destaque. Diante disso, em se tratando das montações transformistas e drag, ao considerar as acepções desses termos no dicionário eletrônico de português-BR Houaiss (2009), temos que o termo ‘transformista’, datado em 1881, é definido no contexto teatral como “**ator** cujo espetáculo consiste em **caricaturar tipos distintos**, com trocas rápidas e sucessivas de trajes que identificam esses **personagens**” (2009, n.p., **grifo nosso**). Ou seja, trata-se de um ator que interpreta de maneira caricata vários personagens em um mesmo espetáculo, havendo trocas de figurino para delimitar as distinções. Ainda que exista aí um trânsito por entre distintas formas de expressão, correspondentes aos diferentes personagens, é evidente a centralização do indivíduo ator. Já o sentido do termo ‘drag queen’, datado em 1990, aparece como um “**homem** que se veste com roupas extravagantes de mulher e **imita** voz e **trejeitos** tipificadamente **femininos**, ger. apresentando-se como **artista** em shows” (Houaiss, 2009, n.p, **grifo nosso**). Assim como no caso do termo transformista, há aqui centralidade em torno do indivíduo artista, demarcado como homem, o qual através da imitação de signos lidos socialmente como de feminilidade compõe a figura de uma mulher no contexto de um show. Além disso, cabe sublinhar nessa definição a delimitação fixa das posições de sexo e gênero, o que não ocorre no caso do termo transformista.

Com base nas discussões anteriores acerca da perspectiva micropolítica, colocamos estrategicamente em foco a noção de montagem, a qual pode funcionar tanto em conexão com a drag queen, quanto em conexão com a transformista, permitindo problematizar aí a centralização do sujeito individual ator determinada pelas definições instituídas dos termos. Nas práticas drag e transformistas, os processos de montagem, ou de montaria, referem-se à materialização das personas através de uma articulação entre elementos heterogêneos. Em seu estudo, Pedro Cremonez Rosa (2018) identifica vestuário (vestido, saias, tecidos específicos, lingerie, meias-calça, cintas, espartilho), maquiagem (blush, delineador, base, batom), calçado (salto alto, scarpin, botas, sandálias, plataformas), joias e bijuterias (pulseiras, brincos, colares), peruca (penteados), silhueta (espumas, enchimentos, próteses, espartilho, cinta). Em relação a isso, Anna Paula Vencato (2005) afirma que “a expressão montaria designa aquilo que se carrega na mala, ou seja, trajes e acessórios; trajes e acessórios já postos/montados sobre o corpo; maquiagem pronta somada a trajes e acessórios; todo o conjunto que se vê montado de/em uma drag” (p.232-233).

Contudo, para além dos elementos materiais expostos, entendemos que a montagem envolve componentes extraindividuais e infrapessoais, sendo produzida por meio de processos de subjetivação e de singularização. Além de dar abertura para localizar numa montagem o que extrapola o sujeito individual, a noção aqui em questão pode operar não só junto das gramáticas drag queen e transformista, como já sugerido, mas, também, junto de outras formas de expressão como os drag kings, as drag monstros, as drag queens, as drag da mata, as drag demônias, as tupini-queens, as drag mariposas, as cosmodrags.... mantendo-se aberta para rearticulações sem que sejam apagadas as di-

ferências. É a própria noção de montagem que se transforma a partir das distintas relações efetuadas entre corpos, intensidades, componentes semióticos, enunciações, lógicas e linhas de composição.

Essa angulação micropolítica da montagem também é um jeito de complexificar o traçar dos fenômenos em questão, procurando evitar as reduções homogêneas e universalizantes. Logo, partimos do conceito de agenciamento (Deleuze & Guattari, 2011b) para apreender diferentes aspectos implicados numa montagem. Por essa via, compreendemos que uma montagem concreta consiste numa tetravalência, tendo no eixo horizontal os segmentos de conteúdo e de expressão. Aqui, a formalização de conteúdo envolve as misturas de corpos, as ações, as forças e as intensidades, trata-se de um agenciamento maquínico de corpos. Já a formalização de expressão abarca os enunciados, as palavras de ordem e as transformações incorpóreas, trata-se do agenciamento coletivo de enunciação. Já o eixo vertical comporta os movimentos de territorialização que estabilizam o lado territorial do agenciamento e os picos de desterritorialização desencadeados por linhas de fuga. Aos movimentos do eixo vertical correspondem os processos de montagem e desmontagem, os quais, assim como as territorializações e desterritorializações, coexistem em tensão – (des)montagens.

Portanto, a montagem centralizada no ator enquanto sujeito individual que constrói um personagem, recorrente nos sentidos instituídos de transformismo e drag queen, diz sobre uma forma de expressão localizada e não universal. Essa formalização tende a se aproximar do que Guattari (2013) apresenta como um agenciamento subjetivo e individuado, o qual tem como componente predominante uma pragmática gerativa significativa que se desenrola em processo de subjetivação. A redução de toda e qualquer montagem a essa formalização é um efeito do que o filósofo chama de ditadura do significante, onde as intensidades são programadas de acordo com as coordenadas e as lógicas do sistema dominante.

Na próxima seção partimos do mapeamento de um conjunto de tutoriais de montagem para desdobrar essa noção de programação situada por Guattari (2013), a qual será conectada com a discussão de Preciado acerca das programações de gênero no âmbito das micropolíticas trans e queer.

Programações de gênero e tutoriais de montagem

Em diálogo com a perspectiva micropolítica proposta por Félix Guattari e Gilles Deleuze, Paul B. Preciado (2018) depreende que a própria forma de um sujeito individual marcado por gênero, sexualidade e raça não só é produzida pela máquina capitalista, como também é fundamental em seu funcionamento. Por esse caminho, o filósofo desdobra a noção de programação da subjetividade defendendo que podemos chamar de “**programação de gênero**” um **modelo neoliberal psicopolítico da subjetividade** que potencializa a **produção de sujeitos** que pensam a si mesmos e agem como **corpos individuais**, que se autocompreendem como espaços e **propriedades biológicas privadas** com uma **identidade de gênero e uma sexualidade fixas** (2018, p.127, grifo nosso).

Portanto, para Preciado as codificações de gênero que organizam os corpos estão diretamente relacionadas com a redução da subjetividade ao âmbito de um sujeito individual, formalização esta decorrente da operacionalização

da máquina capitalista. Como vimos na seção anterior, no trabalho conjunto de Guattari e Rolnik (2013), a demarcação do gênero e das identidades é localizada como parte do processo de subjetivação capitalístico, no qual as intensidades diagramáticas são formalizadas e capitalizadas em linhas de montagem massivas. Esse modo de funcionamento implica um processo de modelização responsável por reduzir a subjetividade à instância do sujeito individual com posições de identidade fixas, homogêneas e hierarquizadas entre si.

Em relação a isso, a partir da análise de um conjunto de 36 tutoriais de montagem⁶ publicados no YouTube, observamos que há uma recorrência no uso de aparatos de montagem (corretivos, sombras, lápis, batom, pó compacto, iluminador, pincéis, esponjas, roupas, acessórios, gestos, posturas, etc.) orientados por palavras de ordem associadas a organizações binárias de gênero. Dentre esses tutoriais os mais recorrentes são os de maquiagem, nos quais a forma do rosto é composta por jogos de luz e sombra – regiões iluminadas que se destacam e regiões de contorno com função de delimitar. Esses processos dão a ver os movimentos concomitantes de desmontagem e montagem mencionados anteriormente, assim, ao mesmo passo em que acontecem movimentos de desterritorialização responsáveis por gerar transformações, ocorrem os processos de reterritorialização em outras formas de expressão. Embora uma montagem drag e transformista envolva múltiplos elementos para além da maquiagem, propomos dar enfoque, nesse momento, para esse aspecto, tendo em vista os processos de atualização das programações de gênero nesses casos.

Nos tutoriais de maquiagem voltados para montagens drag queens a feminilidade é (des)montada através de traços mínimos, são comuns na composição do rosto a forma oval de delimitação, os olhos grandes, sobrancelhas arqueadas e nariz fino, além da demarcação dos ossos zigomáticos (maçã do rosto). Cabe notar que, embora tais traços sejam articulados a uma percepção geral de feminilidade, trata-se de uma representação ocidental do que seria um rosto feminino belo. Nesse cenário, opera-se uma dupla articulação entre conteúdo e expressão, onde um conjunto de materiais são ordenados numa pressuposição recíproca com uma organização de códigos representativos do que é percebido como feminilidade em um contexto. Ademais, nesses tutoriais a atualização das programações de gênero tende a ser associada a diversos produtos disponibilizados no mercado, os quais são constantemente aprimorados e especificados – um produto para cada traço. Isso indica uma dupla captura, não só no nível das segmentariedades molares que operam por sobrecodificações, mas, também, no nível dos fluxos moleculares que tendem a ressoar segundo a lógica da axiomática do capital⁷ – sempre há algo a

6. Essa é a dissertação “Tutoriais em (des)montagem: uma cartografia dos corpos eletrônicos drag na plataforma do YouTube” (Santos, 2020), realizada entre 2018 e 2020. Em geral, foram rastreados cerca de 252 audiovisuais, dos quais 36 tutoriais foram selecionados com base no critério de intensidade (Hur, 2022) e reconhecidos atentamente conforme o procedimento atencional sugerido por Virgínia Kastrup (2015). Como resultado desse processo foi produzido um audiovisual com fragmentos dos vídeos analisados, o qual está disponível em: <<https://archive.org/details/sequenciastutoriaisemdesmontacaov.3720plow>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

7. De acordo com David Lapoujade (2017) a axiomática do capital é um sistema de direito que opera como princípio de distribuição diagramático das multiplicidades na máquina abstrata capitalista, a qual implica uma submissão maquínica generalizada a sua lógica. Por um lado, a axiomática

ser superado e aprimorado através da produção contínua. Além de tutoriais de maquiagem drag queen, foram encontrados com menor frequência tutoriais de maquiagem drag king. Nessas ocasiões, é perceptível que, assim como as montações drag queen, as montações king tendem a ser organizadas por linhas duras de segmentação binária do gênero. Nessa perspectiva, também se opera uma dupla articulação entre conteúdo e expressão, em que os distintos materiais são ordenados de modo a corresponderem com uma organização representacional dos códigos de masculinidade. Aqui, há um contraste na composição do rosto, o qual tende a ser emoldurado por um formato quadrangular – a testa é sobreposta por um retângulo, os ossos zigomáticos são aplainados por linhas retas, o nariz e as sobrancelhas são mais grossos. Em alguns casos também são produzidos diferentes formatos de barbas integrando o arranjo. Cabe destacar que apesar de haver um modelo de rosto, parece que nas montações drag king há maior flexibilidade já que essas formas costumam ser adaptadas e simplificadas nos tutoriais. Também é notável nos vídeos analisados que, diferente das queens, entre os kings é menos comum o uso de grande quantidade de produtos, havendo um desapego do objetivo de alcançar a perfeição e naturalidade tão presentes nos tutoriais de maquiagem drag queen.

Essas observações não devem ser tomadas de forma generalizante, já que foram realizadas em um período específico a partir de um conjunto localizado de vídeos. Conforme mencionado, uma montagem concreta é complexa e envolve outros elementos para além da maquiagem, sendo assim, os aspectos localizados se constituem como pistas a serem consideradas em conjunto com outros componentes. Ademais, conforme situado na seção anterior, embora possa haver predominância de um sob outros, os componentes gerativos e transformacionais se misturam nos agenciamentos concretos. Portanto, mesmo que as programações de gênero que se atualizam nas montações tendam a ser articuladas a um agenciamento subjetivo e individual, é cabível que tais traços de maquiagem também se atualizem em diferentes graus em agenciamentos de distintas ordens, podendo se transformar ao serem conectados a componentes analógicos, simbólicos intensivos e diagramáticos.

Além dos tutoriais de maquiagem drag queen e drag king, também encontramos no YouTube audiovisuais que apresentam processos de montagem experimentais, como no trabalho de Uýra Sodoma que se autoneia uma drag da mata. Essa artista, que vive em região periférica de Manaus, traz para sua montagem elementos de sua ancestralidade indígena, criando condições para a atualização de forças da natureza expressas através de lendas da cosmologia dos povos originários, como no caso da cobra Boiúna. Uýra trabalha com o que chama de maquiagem intuitiva, a qual para ela

nada mais é do que a intuição de pegar coisas sintéticas, como tintas, colas, mas principalmente orgânicas, transformar qualquer

objeto em maquiagem, experimentando, testando, colocando as coisas, vendo se dá certo, se não dá e ir criando caminhos que podem ser todos (Boreal, 2018, 00:01:28-00:01:54).

Com isso, ao invés do movimento de montagem reterritorializar as programações de gênero, intensifica-se a passagem dos devires que são desencadeados por linhas de fuga mantendo-se o processo aberto ao imprevisto. Trata-se de se aventurar em novos trajetos ao invés de repetir programas estabelecidos que são compostos por um conjunto de regras visando alcançar um objetivo final. Desse modo, são as próprias programações de gênero que são desterritorializadas através da desarticulação entre conteúdo e expressão, recuperando-se o potencial diagramático das máquinas abstratas. O componente significativo que opera a sobrecodificação via programação subjetiva e o agenciamento de enunciação subjetivo e individual, centrado no eu, parecem perder sua predominância para outros componentes e agenciamentos de enunciação.

Em relação a isso, chama nossa atenção que, em seu processo de montagem, Uýra sugira que é possível “(...) transformar qualquer objeto em maquiagem, experimentando (...)” (Boreal, 2018). Dessa maneira, ao inserir elementos orgânicos como folhas, galhos e sementes, a artista também quebra com a lógica da produção e consumo incessantes efetuados pela axiomática do capital via modulação direta dos fluxos. O uso desses materiais heterogêneos na montagem acompanha uma retomada dos vínculos de ancestralidade indígena com o território. Coloca-se em jogo componentes analógicos, os quais implicam uma conexão direta com os elementos do território criando condições para a composição de um agenciamento de enunciação subjetivo coletivo que descentraliza o sujeito individual na montagem. Portanto, junto com a desarticulação das programações de gênero, o processo de montagem vivenciado por Uýra dá vazão a processos de singularização que carregam potencial para deslocar aspectos dos modos de subjetivação capitalísticos.

Embora, esses processos de maquiagem experimental apresentem potencial para desarticular as programações de gênero e gerar processos de singularização, também é preciso ter em vista a possibilidade permanente de captura pela axiomática do capital. Nesse ponto de vista, em se tratando de uma máquina abstrata diagramática, a axiomática do capital não depende das formalizações de expressão e conteúdo já que opera diretamente nos fluxos e intensidades assignificantes. Por conseguinte, é cabível que as montações que desarticulam as programações de gênero sejam recentralizadas em torno de um sujeito individual e passem também a operar segundo a lógica da axiomática do capital. Em vista disso, na próxima seção desdobramos a discussão acerca do descentramento do sujeito individual na montagem através da abordagem de duas séries heterogêneas – os devires-drag tratados por Preciado (2018) e os devires-heteronímicos em Fernando Pessoa (Gil, 2020).

Desidentificação e despersonalização: entre o devir-drag e os devires-heteronímicos

(...) não basta dizer viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo (...).

(Gilles Deleuze & Félix Guattari)

do capital descodifica os fluxos sociais e, por outro, modula-os incitando a maximização da produção, portanto, ela capitaliza todos os processos de subjetivação. Contudo, além de efetuar essa submissão maquinica diretamente no âmbito molecular dos fluxos, a máquina abstrata capitalista também opera através do princípio programático de distribuição das multiplicidades onde age por meio da sujeição social produzindo o sujeito individualizado marcado pelo sexo, pela identidade, pela nacionalidade, pela profissão, etc.

Em tal epígrafe, localizada no livro “Mil Platôs volume I” (2011a), Gilles Deleuze e Félix Guattari determinam que não basta promover a afirmação da diferença apenas num nível significante. Existe aí uma provocação feita a partir de uma micropolítica pragmática, na qual, conforme indicado anteriormente, é necessário conectar as enunciações aos componentes diagramáticos e mapear as linhas de fuga como maneira de intensificar os deslocamentos por elas efetuados num caráter de experimentação ativa. Isso diz também da tarefa demarcada por Silva e Pereira (2020) quando apontam para a necessidade de se investigar os processos comunicacionais de transformação e tradução que acontecem entre os níveis significantes e assignificantes.

Em vista disso, entendemos que não basta promover o deslocamento da centralidade de um sujeito individual na montagem apenas no âmbito teórico, o desafio está dado, como criar condições para que esses deslocamentos se atualizem nas montações concretas? Provocadas por essa questão fazemos um salto entre a série das montações transformistas, com destaque para a noção de devir-drag (Preciado, 2018) e a proliferação heteronímica em Fernando Pessoa (Pessoa, 1980, 1986; Gil, 2020).

Conforme já assinalado, diante do governo biomolecular e semiótico-técnico das populações, levado a cabo pelo regime farmacopornográfico, Paul B. Preciado (2018) coloca em ato distintas estratégias micropolíticas visando gerar reapropriações coletivas dos aparatos de produção dos corpos. Assim, ao tratar do dispositivo drag king, o filósofo defende que através do ato de dissecar os gestos corporais, apreendendo suas variações é possível apropriar-se dos elementos constituintes das percepções de gênero e reorganizá-los de modo que sejam construídas ficções outras. Para Preciado, um dos efeitos produzidos pelo dispositivo drag king é a desidentificação via suspeita de gênero. Isso porque, ao incitar a experimentação dos códigos de masculinidade e feminilidade, coloca-se em questão os fundamentos de sexo, gênero e sexualidade – os quais em matriz heterossexual são tomados enquanto elementos estáveis numa segmentariedade binária. Nas palavras do autor:

Uma vez que o vírus drag king foi ativado em cada participante, a hermenêutica da suspeita de gênero vai além da oficina e se espalha pelo resto da vida diária causando modificações nas interações sociais. O saber drag king não é a consciência de estar imitando a masculinidade em meio a corpos anônimos de homens e mulheres [...] antes disso, ele reside no fato de perceber os outros – todos os outros, incluindo a si mesmo – pela primeira vez como bioficções mais ou menos realistas de gêneros performativos e normas sexuais decodificáveis como masculinas ou femininas. Ao caminhar entre corpos anônimos, essas masculinidades e feminilidades (incluindo a minha própria) aparecem como caricaturas que, graças a essa convenção tácita, parecem não ser conscientes de si. Não há diferença ontológica entre essas encarnações de gênero e a minha. Todas elas são **produtos performativos** para as quais diferentes quadros de inteligibilidade cultural conferem vários graus de legitimidade. A diferença está no grau de autorreflexão, de consciência e de compulsão da dimensão performativa desses papéis. **Tornar-se drag king é ver através da matriz de gênero, observando que homens e mulheres são ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural** (Preciado, 2018, p.391, grifo nosso).

Portanto, Preciado identifica nas experiências drag king caminhos para promover reprogramações de gênero, implicando o aprendizado de saberes e de práticas que permitem engendrar deslocamentos na maneira de perceber a si mesmo e es outros⁸. É um procedimento de distanciamento das regras e normas de gênero impostas desde o nascimento – o que permite um remanejamento destas e passa pela auto-observação e criação. Cabe sublinhar que essa alteração no estado de percepção aludida por Preciado é localizada como efeito de um devir-drag⁹, assim, para além de uma imitação, tal vivência é posta como modo de experimentar o mundo a partir de outros pontos de vista. Trata-se de um processo de desidentificação que desencadeia outras posturas de estar no mundo, desestabilizando a definição dos corpos enquanto entidades naturais e estáveis com uma forma dada, incluindo aí as organizações de sexo e gênero, o que pode abrir percursos imprevisíveis no traçar das linhas de vida que compõem um corpo.

Em seus experimentos com o drag king Beto, também chamado de Roberto e Bob, Preciado afirma que essa forma de expressão “não é uma invenção minha, não é um personagem teatral: ele emerge de quem sou, da forma que sempre me vi” (2018, p.385). Portanto, há um deslocamento evidente da redução dessas práticas a um personagem teatral, sendo essa montagem situada como algo que surge dele mesmo, um exercício de autoficção que emerge de sua própria vivência, ou seja, uma experimentação implicada no processo de produção da subjetividade que também pode ser compreendida como singularização, conforme proposto por Guattari e Rolnik (2013).

Destarte, ao trabalhar com as montações drag king, Preciado (2018) oferece pistas para uma apreensão de tal fenômeno para além do âmbito representacional, em que um sujeito construiria conscientemente um personagem através de caricaturas e/ou imitações de gênero. Por essa via, é viável que se efetue nas montações drag o potencial diagramático, intensificando-se a passagem das linhas de fuga capazes de desarticular as programações de gênero com suas segmentariedades binárias e, também, de descentralizar o sujeito individual na montagem via desidentificação. Tal processo é igualmente permeado por componentes transformacionais simbólicos intensivos, os quais agem na composição de um agenciamento de enunciação coletivo via desubjetivação e despersonalização (Guattari, 2013). Dessa maneira, é viável que outros universos irrompam por meio da atualização de montagens corpóreas estranhas.

Em sua leitura de Preciado, Silva e Pereira (2020) também percebem nessa “micropolítica da desidentificação” (p.192) uma chave para produzir através da escrita deslocamentos dos rostos e de suas fixações identitárias. Abrem-se trilhas para a efetuação de uma escrita em conexão direta com os fluxos extrapessoais e assubjetivos, através das quais as intensidades assignificantes e assubjetivas podem vir a ser traduzidas de acordo com sua lógica própria. Paralelo

8. Essa é uma das formas de alteração proposta pela linguagem de gênero neutro, a qual apresenta distintos sistemas. Nesse caso, partimos das indicações feitas por Ophelia Cassiano (2019) em “Guia para linguagem neutra (PT-BR)”. Recuperado de <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em 29 jun. 2023.

9. Encontramos o termo devir king três vezes no livro “Testo Yonqui” (Preciado, 2008), o qual é suprimido na tradução para o português (Preciado, 2018).

a isso, propomos agora fazer um salto para a série das proliferações heteronímicas em Fernando Pessoa, com destaque para o processo de despersonalização efetuado pelos devires-outros aí implicados.

Em janeiro de 1935, Pessoa escreve duas cartas à Adolfo Casais Monteiro, em que, a partir da provocação feita pelo colega, o poeta sistematiza elementos do seu processo de criação com os heterônimos. Pessoa afirma que sua tendência para criar em torno de si um mundo fictício aparece já na infância, em suas palavras: “(...) a origem dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (Pessoa, 1986, n.p.). Portanto, para ele, esse é um processo que passa pela atualização de outras personalidades como efeito da despersonalização de si mesmo. Ao falar sobre a despersonalização, o poeta sugere que esse é um jeito de se compor com estados outros de espírito, a partir dos quais torna-se possível experienciar sentimentos que não se sente no lugar de si mesmo.

Nesse processo, a invenção não é situada de forma voluntarista, como se fosse de todo controlada por um sujeito que constrói personagens ao seu bel prazer. Isso fica evidente quando Pessoa afirma que “em tudo isso me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa” (Pessoa, 1986, n.p.). Em outra passagem de suas cartas, ao falar dessas personalidades como sendo as de pessoas que nunca existiram, ele logo acrescenta “não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos” (Pessoa, 1986, n.p.). Isso nos leva a crer que, nesse caso, tanto criador quando a figura criada são efeitos do processo de criação em si.

Dos 46 heterônimos especificados pelo pesquisador Richard Zenith (2021), Fernando Pessoa fala de 4 na carta enviada à Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935. Nas palavras do poeta, “pus no Caetano todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda minha disciplina mental, vestida de música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (Pessoa, 1986, n.p.). Além desses três, discernidos como heterônimos literários, Pessoa pontua Bernardo Soares que seria, segundo ele, um “semi-heterônimo”, isso porque, embora o poeta não reconheça aí sua própria personalidade, também não o é de todo diferente, “[...] sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual [...]” (Pessoa, 1986, n.p.). Ao especificar o processo de criação dos 3 heterônimos literários, o poeta diz que em torno de 1913 tenta inventar um poeta bucólico, mas não consegue e desiste. Até que em 8 de março de 1914 ele é tomado por um estado de êxtase e escreve mais de 30 poemas seguidos. Ele começa com “O guardador de rebanhos”, o qual já surge junto ao nome de quem o escreve, Alberto Caetano, a quem Pessoa sente como seu mestre. Como que em reação a esse heterônimo, Pessoa escreve os poemas do “Chuva Obliqua” assinado por seu ortônimo, o qual ele se refere como ‘Fernando Pessoa ele mesmo’. Em seus termos, “Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caetano a Fernando Pessoa ele só” (Pessoa, 1986, n.p.).

Em seguida, ele afirma que, além dele mesmo, emergem outros discípulos de Caetano, é chegada a vez de Ricardo Reis, nesse caso o poeta já havia percebido traços de estilo e do retrato desse heterônimo em 1912, mas é só nessa ocasião que tais intensidades se atualizam com um nome próprio. Em derivação oposta a Ricardo Reis, surge a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, o qual já se coloca através desse nome próprio. Fernando Pessoa chama esse grupo de uma *coterie*, já que uns estão diretamente relacionados com os outros e se comunicam entre si. Tanto é que o poeta diz que é ao longo do processo de criação que ele vai conhecendo as relações de influências, as amizades e as divergências entre esses heterônimos, o que se passa de modo independente dele mesmo. Também nos chama a atenção o fato dele afirmar que não compreende esse processo como uma evolução, mas como uma viagem, em que segue num plano horizontal de um território ao outro, o que demonstra um processo permeado por relações comunicantes entre heterogêneos.

Em seu estudo sobre o processo de escrita em Fernando Pessoa, José Gil (2020) critica as leituras reducionistas que entre os heterônimos buscam traços de um verdadeiro Fernando Pessoa, ou, que sugerem na manifestação dessa multiplicidade um sujeito fragmentado que se perde em suas acrobacias egóicas e, com isso, nega a própria vida. Para José Gil, os processos de despersonalização e simulação mencionados por Pessoa podem ser compreendidos em relação ao fenômeno de um devir-outro que seria condição para o devir-heterônimo. Nesse processo de formação de um heterônimo, José Gil percebe três operações: a primeira implica criar condições para intensificar a produção de um máximo de sensações, na segunda, essas sensações se organizam em fluxos que se conectam entre si, os quais na terceira operação se tornam fluxos de palavras atualizadas na forma de poemas.

De acordo com José Gil (2020), através da primeira operação decorre o processo de devir-outro, no qual há uma dissolução do sujeito em meio aos fluxos sensoriais impessoais e assubjetivos que são desencadeados. Nas palavras do pesquisador, “tornar-se radicalmente outro significa sentir as sensações de um outro, viver as sensações-outras, fazer suas maneiras inteiramente estranhas de sentir” (2020, p.145), processo que leva a uma transformação do si mesmo. Quando essas sensações impessoais passam a compor séries entre si, gerando alguma organização, cria-se uma distância em relação ao si mesmo e as conexões se desdobram segundo uma lógica própria produzindo imagens que engendram um heterônimo. Assim, embora haja conexão direta do heterônimo com o si mesmo, existe aí uma diferença que coloca ambos os termos em movimento. Nesse sentido, Gil constata que “Fernando Pessoa não procurou unificar, sob a égide de um Eu harmonioso, os polos opostos e diversos que conhecia em si” (2020, p.149), o que seria a manutenção de uma centralização do sujeito individual e do processo de subjetivação que o produz como efeito.

Em sua análise, Gil (2020) ainda aponta na carta de Pessoa a Casais Monteiro uma sutil distinção entre os usos dos termos heterônimo e heterônimos literários. Ele propõe que o heterônimo seria um efeito do devir-outro e que o devir-heterônimo passa ainda pela operação de trans-

formação dos fluxos conectados entre si em fluxos de palavras atualizadas por meio da escrita. Portanto, o que marca a efetuação desse devir-heterônimo é a produção literária através de um estilo singular.

Embora Pessoa chegue a registrar na mesma carta acima indicada que o fenômeno dos heterônimos tenha se mantido como experiência mental, não se manifestando na sua relação com o outros, Gil encontra correspondências para Ofélia assinadas por Álvaro de Campos, nas quais o heterônimo inclusive apresenta intrigas direcionadas ao próprio Fernando Pessoa. Além disso, o pesquisador menciona que em algumas ocasiões Fernando Pessoa chegou a se apresentar para amigos como Álvaro de Campos, mudando a voz e a atitude. Encontramos aí uma espécie de devir-transformista de Pessoa, onde o heterônimo não só se manifesta através da escrita literária, mas, também, se atualiza através de outras expressões corporais.

Ainda que no contexto histórico vivido por Pessoa já houvessem artistas transformistas transitando pelos teatros (Koch, 2020), não sugerimos que Pessoa tenha sido um transformista. O que aí nos interessa é essa zona de indiscernibilidade gerada entre as séries heterogêneas dos heterônimos e das montações transformistas, a qual pode desencadear relações comunicantes impulsionando um devir-transformista dos heterônimos e um devir-heterônimo das transformistas. A partir dessa comunicação entre as séries divergentes percebemos a proliferação de caminhos para efetuar na prática o descentramento do sujeito individual numa montagem transformista. Isso porque, através dessa lógica, as distintas expressões já não remetem a um sujeito individual que a tudo controla via consciência, é esse próprio sujeito que se encontra exposto a se transformar em decorrência de processos de despersonalização desencadeados pela passagem dos devires-outros.

Considerações finais

Vimos até aqui que as compreensões instituídas de drag queen e transformista encontram-se reduzidas à centralização de um sujeito individual responsável por construir uma ou mais personagens. Assim, na perspectiva de uma micropolítica pragmática, colocamos enfoque na noção de montagem, a qual, além de funcionar em relação a diferentes expressões (drag queen, transformista, drag king, drag da mata...), ao entrar em conexão com o conceito de agenciamento gera condições de possibilidade para um descentramento do sujeito individual nessas montações. Além disso, junto de Preciado, notamos que a própria centralização desse sujeito individual é produzida, em parte, pela programação de gênero levada a cabo pela máquina abstrata capitalista. Assim sendo, ao permanecer nessa lógica, as montações drag e transformistas tem seu potencial diagramático reduzido, sendo reterritorializadas a partir das segmentariedades de gênero binárias e postas a ressoar de acordo com a axiomática do capital. Em busca de saídas para essas armadilhas, saltamos entre as discussões de Preciado acerca do devir-drag e a proliferação heteronímica em Pessoa que é movimentada pelo devir-outro.

Em nossa própria vivência com os devires-transformistas¹⁰, notamos que por algum tempo a atualização das distintas montações (Prof^a Luná Maldita, Lalola Nebulosa e Magrão) permaneceu na órbita do sujeito individual. Com isso, os traços das diferentes montações remetiam a esse centro de subjetivação com suas operações de sobrecodificação, predominando-se o componente gerativo significativo. Assim, as montações transformistas permaneceram limitadas ao âmbito do que já era conhecido, ou seja, às memórias e sentimentos pessoais organizadas segundo as coordenadas do sistema dominante. É somente quando tais montações são conectadas com a escrita, com a elaboração de números artísticos e com textos teóricos que as linhas de força centrípetas, direcionadas para o centro, transformam-se em vetores centrífugos (Hur, 2022), os quais são efetuados por componentes simbólicos intensivos de desubjetivação. Desse modo, as montações passam a funcionar segundo uma lógica própria, efetuando-se uma diferença em relação ao sujeito individualizado e, com isso, acelerando-se o processo de composição das montações transformistas em sua heterogeneidade.

Como desdobramento para esses estudos, buscamos produzir uma narrativa fabulatória onde as montações transformistas mapeadas no corpo passam a se atualizar como personagens. Contudo, como as três montações nomeadas produzem textos escritos por si próprias, é capaz que elas se desdobrem ainda num processo de devir-heterônimo. Através dessas vivências e discussões, compreendemos que, ao descentralizar o sujeito individual numa montagem, é possível que os devires-transformistas se atualizem em montações concretas de distintas ordens – como persona drag, como personagem literária, como heterônimos e, ainda, outras formas a serem experimentadas. Trata-se de uma complexificação da noção de montagem na qual, ao invés de se apagar as diferenças, são as relações comunicantes estabelecidas entre essas diferenças que se mostram o motor que põem a montagem a funcionar, recuperando-se o potencial diagramático da máquina abstrata.

Portanto, através desse percurso, localizamos um reposicionamento das montações para além do paradigma representacional, passando a enfatizar as relações comunicantes operacionalizadas nas lógicas fabulatórias das montações transformistas. Assim, cria-se condições para o deslocamento da centralidade do sujeito individual que supostamente teria o controle absoluto na construção de uma personagem ou persona. Por fim, depreendemos que as relações comunicantes efetuadas na montagem

10. Ao longo do processo de pesquisa sobre as cenas drag e transformistas, iniciada em 2017, fomos impulsionadas a dar vazão às expressões transformistas que atravessaram nosso próprio corpo. É quando esses devires-transformistas se colocam através de um nome próprio que passam a se autonomizar e a se diferenciar do sujeito ortônimo. A primeira a surgir é Luná Maldita, como um desdobramento de um devir-mulher, essa montagem é nomeada na ocupação estudantil do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas em 2016. O próximo a ganhar consistência é Magrão, o qual efetua um devir-homossexual, este surge com tal nome em 2020, ainda que só se torne apreensível depois de uma aula sobre o conceito de melancolia de gênero em Judith Butler. Lalola é a manifestação de um devir-criança que também emerge em 2020, contudo, essa é uma posição instável e de difícil acesso, em 2021 aparece seu segundo nome, Nebulosa, fazendo jus a essa população de intensidades caóticas que arrastam as demais montações fazendo-as se transformar. O mapeamento desses devires permanece em acontecimento e é aos poucos que vamos encontrando novos traços e percebendo as transformações em ato.

através dos devires-outros arrastam tanto sujeito quanto persona num processo de mútua transformação, podendo decorrer disso transformações subjetivas via processos de singularização.

Referências bibliográficas

Araújo, A. C. da S. de. (2020). *Deleuze e o problema da comunicação* (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. Recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212468>.

Boreal, A. (2018, Março 28). Maquia e fala com Uýra Sodoma [Arquivo de vídeo] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RnxF5upil1Y&t=369s&ab_channel=AURORABOREAL

Castro, E. V. de. (2017). *Os involuntários da pátria*. São Paulo: n-1 edições.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011a). *Mil Platôs Vol. I* (2nd ed.). São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2011b). *Mil Platôs Vol. II* (2nd ed.). São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs Vol. III* (2nd ed.). São Paulo: Editora 34.

Gil, J. (2020). *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. São Paulo: n-1 edições.

Guattari, F. (2013). *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus.

Guattari, F., & Rolnik, S. (2013). *Micropolítica: cartografias do desejo* (12th ed.). Petrópolis: Vozes.

Houaiss, A. (2009). Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. In *Instituto Antonio Houaiss*. Editora Objetiva.

Hur, D. U. (2022). *Esquizoanálise e esquizodrama: clínica e política*. Campinas: Editora Alínea.

Kastrup, V. (2015). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In E. Passos, V. Kastrup, & L. da Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 32–51). Porto Alegre: Sulina.

Koch, J. (2020). *A Porto Alegre dos transformistas profissionais*. Grafia Drag. Recuperado de <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/a-porto-alegre-dos-transformistas-profissionais/>

Lapoujade, D. (2017). *Deleuze, os movimentos aberrantes* (2nd ed.). São Paulo: n-1 edições.

Pereira, D. R., & Silva, A. R. da. (2020). Crítica e contágio: comunicação assignificante em Lazzarato e Preciado. *Matrizes*, 14(2), 181–194. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i2p181-194>

Pessoa, F. (1980). Carta a Adolfo Casais Monteiro – 20 Jan. 1935. In *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

Pessoa, F. (1986). Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. 1935. In *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Publ. Europa-América.

Preciado, P.-B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Preciado, P. B. (2018). *Testo Junkie- sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições.

Preciado, P. B. (2022). *Eu sou o monstro que vos fala*. Rio de Janeiro: Zahar.

Rosa, P. H. C. (2018). *The realness: a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social* (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR. Recuperado de: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEL_2d9eae2ad484df6a80a-720df793cc147

Silva, A. R. da, Alberto, M., Arruda, P. De, Menegat, F., & Colling, G. (2022). Micropolíticas: devir, cooperação dissonante e experiência pura. *Intexto*, 54, 1–20.

Vencato, A. P. (2005). Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. *Cadernos Pagu*, 24, 227–247. <http://www2.uol.com.br:800/mixbrasil/id/glossar.htm>

Zenith, R. (2021). *Pessoa: a biography*. New York: Liveright Publishing Corporation.

Taís Severo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

Gender In/visibilities, Trans People and Public Bathrooms

This article aims to investigate the implications of gendered visibility systems in their relation to the use of public restrooms. To do so, it starts from a theory review with a focus on Trans Studies, and delves into some of the practical effects through a digital ethnography conducted in the communities of trans people on the forum platform Reddit. We show certain complexities surrounding the issue, in particular in the requirement of an unambiguous performativity of stereotypical gender markers in order for the use of public restrooms to be franchised; and how such devices apply not only to gender-variant people, but also to cisgender people.

Keywords

gender studies; public restrooms; Reddit; Trans Studies; transgender.

In/visibilidades de Gênero, Pessoas Trans e Banheiros Públicos

Este artigo busca investigar os acionamentos dos regimes de visibilidade de gênero em sua relação com o uso de banheiros públicos. Para tanto, parte de uma revisão teórica com foco nos *Trans Studies*, e aprofunda os efeitos práticos através de uma etnografia digital realizada nas comunidades de pessoas trans na plataforma de fóruns Reddit. Demonstramos certas complexidades que envolvem o tema, em especial na exigência de uma performatividade inequívoca de marcadores estereotípicos de gênero, para que o uso de banheiros públicos seja franqueado; e como tais dispositivos não se aplicam apenas às pessoas gênero-variantes, mas também às pessoas cisgênero.

Palavras-chave

banheiros públicos; estudos de gênero; Reddit; Trans Studies; transgêneros.

Introdução

Um dos efeitos mais imediatos e controversos que emergem do acontecimento transgênero na sociedade contemporânea é a caracterização dos banheiros públicos como um visível território de disputas e regulação social. A imposição das normatividades do sistema sexo/gênero, ao questionar e desumanizar as identidades trans, resulta em controles de significado, mas também fisiológicos, sobre esses corpos. Os conflitos que daí despontam – particularmente nas objeções ao uso de banheiros femininos por mulheres visivelmente trans – indicam que esses espaços, mais do que meramente funcionais, são também utilizados como operadores que reforçam um cissexismo binário compulsório e inequívoco. Como afirma Preciado (2019a), o banheiro, mais do que um local reservado às necessidades biológicas, é uma das mais discretas e efetivas tecnologias de gênero. Considerados um santuário que o gênero oposto não deve jamais invadir, os banheiros públicos (notadamente em instituições de ensino, empresas, restaurantes e *shopping centers*) revelam mecanismos estruturantes da sexopolítica, governando os corpos a partir de uma premissa visual, mais do que essencialista, como pretendemos demonstrar.

Neste artigo, revisamos alguns apontamentos teóricos alinhados às Teorias Queer e aos *Trans Studies*, buscando situar a compreensão acerca dos banheiros públicos na visão de autores que se aproximam às problemáticas desse fenômeno cultural. Além disso, ao acionar os *Trans Studies*, partimos de um campo teórico que assume o pressuposto da legitimidade de seus sujeitos – premissa que julgamos como base necessária para esta discussão. Para ampliar a compreensão acerca do tema, bem como tensioná-lo, trazemos também as vozes dos próprios indivíduos: pessoas trans em seus relatos de experiência com os banheiros públicos. Para tal, colhemos depoimentos deixados de forma espontânea nas comunidades de temática trans do Reddit, plataforma de fóruns digitais com mais de 57 milhões de usuários ativos por dia¹. Em nossa metodologia, utilizamos a etnografia digital como ferramenta de investigação adequada às pesquisas em espaços de convivência *online*, tendo participado destas comunidades por um período de cinco anos – inicialmente como integrante, e então como pesquisadora participante². Nas comunidades do Reddit, em especial o AskTransgender³, percebemos uma multiplicidade de vozes e opiniões fragmentadas, que em certos momentos se unem nas pautas éticas relacionadas às variações de gênero, e em outros, revelam controvérsias e muitas vezes reproduzem normatividades cis-binárias que se chocam com as pautas identitárias dos ativismos e com as perquirições das teorias. Procuramos, assim, obter uma

visão abrangente sobre os conflitos que ocorrem no uso de banheiros públicos por pessoas trans, destacando as complexidades que envolvem o tema – inclusive internamente, nas próprias comunidades que protagonizam o embate.

Banheiros públicos como cabines de vigilância de gênero

Na máquina-capital-heterossexual não se desperdiça nada. Ao contrário, cada momento de expulsão de um dejetos orgânico serve como ocasião para reproduzir o gênero. As inofensivas máquinas que comem nossa merda são em realidade normativas próteses de gênero (Preciado, 2019b, s.p.).<

Isso deixando de lado inteiramente, por um momento, a raiva que me dá escrever sobre essas coisas – beber água e mijá-la – como se não fossem as liberdades mais básicas, como se mesmo prisioneiros políticos, aqui e no exterior, não tivessem mais e melhor liberdade de beber água e mijá-la do que a maioria das pessoas trans que eu conheço tem, ou tiveram em algum momento⁴ (Bergman, 2010, p. 30, tradução nossa).

A compreensão dos banheiros públicos como espaços de vigilância de gênero precede as Teorias Queer. Connell (2011), ao investigar o histórico desse imbricamento, indica que Goffman, desde 1963, entende o banheiro como um componente significativo do sistema de crenças essencialistas na naturalidade e na inevitabilidade do gênero. De forma análoga, Lorber, em 1993, também denuncia o local como engrenagem do sistema institucional normativo que sustenta o (falso) binário entre homens e mulheres (Connell, 2011, p. 176). No entanto, embora esses espaços procurem enfatizar uma correspondência “natural” entre sexo, genitália e identidade, são as características sexuais secundárias (a aparência externa, visível e apreensível), e não as primárias (órgãos sexuais encobertos, mas subentendidos), que indicam quais tipos de pessoas podem acessá-los. Opera aqui um regime de signos que se impõe sobre identidades, legalidades e o próprio corpo, enunciando as possibilidades de uso do local em visibilidades estereotipadas. Com efeito, a presença pública de pessoas queer e trans evidenciam as normas e as dizibilidades que regulamentam o uso dos banheiros.

Preciado (2019b) assinala que os banheiros, embora procurem indicar um ordenamento “normal” entre os corpos, são, em verdade, células públicas de inspeção, onde se avalia a adequação de cada corpo aos códigos vigentes de masculinidade e feminilidade. Esta visão é corroborada por Halberstam (1998) ao ressaltar que mulheres cisgênero também são barradas em banheiros femininos quando sua expressão de gênero não corresponde ao estereótipo normativo. Tais restrições, que obrigam uma performatividade específica da categoria “mulher”, ficam ainda mais explícitas diante de identidades gênero-variantes.

Não-homem e não-mulher, o usuário gênero-ambíguo desse banheiro [feminino] também não é andrógino ou intermediário; essa pessoa é gênero-desviante. ... E uma mulher biológica cuja expressão é *butch*, que passa como homem em algumas circunstâncias e é lida como *butch* em outras, e não se considera uma mulher, mas mantém distância da categoria “homem”? Para tal sujeito, a identidade pode ser melhor descrita como um processo com

1. Informação disponível em <https://redditinc.com/press>, recuperado em 25 de março, 2023.

2. Outros resultados dessa pesquisa se encontram na dissertação de mestrado da autora, *Invisibilidades: A constituição dos mundos trans nos transgender studies e nas comunidades do Reddit*. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/220397>.

3. Fórum central da comunidade de pessoas trans do Reddit, com mais de 269 mil assinantes, e que concentra o maior volume de discussões. <https://reddit.com/r/asktransgender>.

4. “This is leaving aside entirely, for the moment, how angry it makes me to write about these things – drinking water, and pissing it out – as though they were not the most basic kinds of freedom, as though even political prisoners both here and abroad didn’t have more and better freedom to drink water and piss it out than most of the transfolk I know do, or did at some stage.”

múltiplos locais para tornar-se e ser. Para entender tal processo, nós precisamos fazer mais do que mapear as jornadas psíquicas e físicas entre homem e mulher, e dentro dos espaços *queer* e hetero; nós precisamos, de fato, pensar em termos fractais e sobre geometrias de gênero⁵ (Halberstam, 1998, p. 21, tradução nossa).

Não é apenas o aspecto social amplo e compulsório de “passar”⁶ que é explicitado pelos banheiros; eles também informam construtos sexistas que ordenam papéis e permissividades de gênero. Através da *butch* que “passa” por homem, e tem seu acesso ao banheiro feminino questionado, Halberstam (1998) aponta que, nestes espaços, as mulheres femininas policiam as mulheres masculinas – ou seja, a regulação da normatividade cissexista age através das identidades femininas que subjuga.

O banheiro masculino, no entanto, é mais propenso a formar potencialidades sexuais do que repressão de gênero. O local constitui ao mesmo tempo uma arquitetura de vigilância e uma incitação ao desejo, “um espaço de interação homosocial e de interação homoerótica” (Halberstam, 1998, p. 24). A diferença arquitetônica entre os banheiros masculino e feminino, então, é mais do que adequação aos corpos: é uma prótese de gênero, que produz e fixa diferenças culturais através de funções biológicas. No banheiro feminino, como sinaliza Preciado (2019a), a profusão de espelhos funciona como um panóptico onde as mulheres vigiam coletivamente sua feminilidade heterossexual; e as anatomias devem ser protegidas pelo reservado das cabines. Já no banheiro masculino, é a genitália exposta que provoca a asserção identitária, uma vez que “mijar-de-pé-entre-homens é uma atividade cultural que gera vínculos de sociabilidade compartilhados por todos aqueles que, ao fazê-lo publicamente, são reconhecidos como homens” (Preciado, 2019b, s.p.).

Dessa forma, observamos que a controvérsia dos banheiros é fundada em uma perspectiva falocêntrica da cultura operada pela sexopolítica; um sistema que, ao ressaltar a necessidade de proteção das mulheres diante da ameaça do pênis, forma uma dualidade irregular entre um gênero privado e discretamente repressivo, feminino, e um sexo público e abertamente sensualizado, o masculino (Halberstam, 1998).

A partir dessa perspectiva, os corpos que fogem à normatividade têm seus sentidos apreendidos e imobilizados. No banheiro feminino, mais do que a presença de características masculinas, é a falha em performatizar a categoria “mulher” de maneira imediata e inquestionável que gera a desconfiança anatômica e identitária. Assim, inferimos que o acesso ao local é franqueado às pessoas de qualquer anatomia, mas que irrefutavelmente acentuam, na expres-

5. “Not-man and not-woman, the gender-ambiguous bathroom user is also not androgynous or in-between; this person is gender deviant. . . . What of a biological female who presents as butch, passes as male in some circumstances and reads as butch in others, and considers herself not to be a woman but maintains distance from the category ‘man’? For such a subject, identity might best be described as a process with multiple sites for becoming and being. To understand such a process, we would need to do more than map psychic and physical journeys between male and female and within queer and straight space; we would need, in fact, to think in fractal terms and about gender geometries.”

6. Se diz que uma pessoa trans “passa” por cisgênero quando não é percebida em sua condição trans, ou seja, é compreendida e tratada como uma pessoa cis em público. Esse dispositivo foi analisado em profundidade no artigo *In/visibilidades: dissidências sobre “passar” por cisgênero nos trans studies e nas comunidades de pessoas trans do Reddit*. <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2917>.

são e na apresentação de gênero, não a presença de uma vagina, mas a negação da posse de um falo – requisito que, descumprido, significa uma disputa e/ou um ato de violência em potencial. Já nos banheiros masculinos, é o fracasso em evidenciar a presença do falo, simbólica ou literalmente, que pode acarretar atos de hostilidade. Por deslindar tais maquinações cissexistas e as incorreções ideologizadas da normatividade binária, Halberstam (1998) aponta que o banheiro representa a “desintegração do edifício do gênero na contemporaneidade” (Halberstam, 1998, p. 24). Diante das reivindicações e resistências das pessoas trans frente aos obstáculos de admissão aos banheiros públicos, estes se revelam como espaços de vigilância institucional. Como aponta Beauchamp (2019), a regulação dos banheiros é apresentada como uma questão de segurança pública, quando na realidade monitora a normatividade do gênero. O escrutínio racionalizado dos corpos permite que conceitos vagos e abrangentes como “o público em geral” e “segurança” permaneçam sem questionamento, tomados como senso comum, mas operados pela cisonormatividade. Sendo assim, as identidades compreendidas como invasoras são desassociadas discursivamente das populações a que alegadamente apresentam risco. “A vigilância dos banheiros públicos ajuda a produzir ideais de boa cidadania, e determina seus parâmetros ao delimitar o acesso ao espaço público⁷” (Beauchamp, 2019, p. 81, tradução nossa). A estratégia de desumanização busca representar pessoas trans como impostores perpetrando uma fraude perigosa a mulheres e crianças, acionando um pânico social – um ato naturalizado de segregação que, para Beauchamp (2019), é similar ao racismo e à xenofobia, uma vez que operam sob a pretensa de proteger os “valores da família” e a segurança (cultural ou literal) da pátria. Dessa forma, mais do que ameaçar as estruturas do sistema sexo/gênero, as pessoas trans são usadas como subterfúgio para as regulações cis-heteronormativas dos banheiros, que procuram delimitar a cidadania através da criação das ansiedades de gênero e sexualidade, bem como de suas respostas (Beauchamp, 2019, p. 91).

Para todos que falham em performatizar um dos pólos binários dos gêneros normativos, e para as pessoas trans em especial, as possibilidades de uso dos banheiros públicos alternam-se entre proibidas, desumanizantes e potencialmente perigosas. Às pessoas transfemininas é vedado o acesso ao banheiro feminino, nas bases de que falham em aparentar a pretensa normalidade da contiguidade entre sexo e gênero e, portanto, configuram um possível agressor sexual. Ao mesmo tempo, também lhes é impedido o uso do banheiro masculino, uma vez que, ao serem percebidas como gênero-variantes, estão expostas às discriminações que acarretam riscos de agressão verbal, física e sexual. Da mesma forma, às pessoas transmasculinas é vedado o uso do banheiro masculino porque, se percebidos como gênero-variantes, estão expostos às violências consequentes dos preconceitos. Mas também lhes é proibido o uso do banheiro feminino, pois sua aparência masculina representa invasão e os caracterizam como possíveis agressores sexuais.

7. “In this way, surveillance of public bathrooms helps produce ideals of good citizenship and determine the parameters of citizenship by delimiting access to public space.”

Assim, pessoas trans não podem ocupar banheiros nem femininos nem masculinos – e as tentativas de coexistência são enquadradas como uma ameaça à segurança pública. Erickson-Schroth e Jacobs (2017) definem os argumentos contra o acesso das pessoas trans aos banheiros do seu respectivo gênero como uma questão cis-machista; mais do que envolver sujeitos gênero-variantes marginalizados, o cerne da disputa é a segurança de mulheres cis contra ataques sexuais de homens cis. Para as autoras, este é o efeito de um mito comum a respeito de mulheres trans: a de que são predadoras que fazem a transição motivadas pela busca de gratificação sexual em obscenidades e violências contra mulheres cis e crianças. Já em relação aos homens trans, o mito é de que fazem a transição para ter acesso aos privilégios masculinos da sociedade patriarcal e sexista. No entanto, muitos deles experimentam ansiedade ao usar o banheiro masculino, ou não o usam, por temer reações negativas caso descobertos em sua condição trans.

Ora, se o risco de agressão sexual se dá a partir da presença – factual ou assumida – de um pênis, sua ausência, então, interromperia a acusação de risco. Com efeito, deveria colocar a vagina de mulheres trans que realizaram a cirurgia transgenital sob a mesma proteção que a regulação afirma oferecer às mulheres cis. Isso não parece ocorrer na realidade; o risco de violência sexual, como se percebe, tem pouco a ver com genitália real, e a suposição da anatomia é usada como subterfúgio para encobrir os banheiros enquanto dispositivos de vigilância sexopolítica cis-binária. Bettcher (2014) define esse mecanismo como sexo/genitália moral: um sistema onde a apresentação pública de gênero denota a genitália percebida, senso comum, como correspondente. Dessa forma, pessoas trans que realizaram a cirurgia genital, mas não “passam” por cis-gênero, também estão sujeitas à coerção dos direitos que a anatomia teria que lhes dar; no entanto, a dizibilidade da genitália moral se sobrepõe à real, o que pode provocar deslegitimações identitárias transfóbicas.

Assim sendo, poderíamos especular que os banheiros são divididos não por gêneros binários, mas entre potenciais agressores e possíveis vítimas. No entanto, esse viés é insuficiente porque pressupõe que um dos espaços seja seguro e estável; uma suposição que não se confirma, com ênfase, nos questionamentos e impedimentos de uso do banheiro feminino, que sofre controle normativo com mais intensidade do que o masculino. Ademais, o banheiro feminino configura-se não como um espaço para todas as mulheres, e sim para determinadas visibilidades estereotípicas de feminilidade. Também aqui a identidade *butch*, analisada e descrita em profundidade por autores como Halberstam (1998), H. Rubin (2003) e Bergman (2010), mostra-se propícia para compreender os banheiros como restritas cabines de vigilância que se impõem também sobre as pessoas cisgênero. Com efeito, Halberstam (1998) pondera se a categoria “mulher”, quando usada para designar funções públicas, não está completamente antiquada – uma vez que mulheres andróginas e masculinas têm seu gênero continuamente questionado no banheiro feminino. Para o autor, a pessoa *butch* é percebida como ameaçadora

à segurança desses espaços por corporificar o encontro da masculinidade feminina⁸ com a identidade *queer*, ou seja, uma expressão de gênero que é caracterizada pelo desejo lésbico (Halberstam, 1998, p. 28).

Por estar fora dos eixos binários de sexo/gênero, a identidade *butch* salienta uma outra dicotomia: entre as pessoas cis e trans que “passam”, e aquelas que não “passam” o suficiente para usar os banheiros femininos sem objeção. Nesse sentido, Bergman (2010) cogita que as objeções e interpelações no acesso a esses locais compõem uma parte fundamental da experiência trans, que é vivenciada também por pessoas cis:

Eu já ouvi o argumento de que as experiências com banheiros são a medida definitiva da experiência trans. Você já teve ansiedade, apreensão, ou problemas ao usar o banheiro que corresponde ao seu sexo designado no nascimento? Caso sim, então de alguma forma você é trans. Essa não é a pior ideia que eu já ouvi. O banheiro é onde a performance de gênero encontra a percepção pública com uma pancada ressonante, uma que às vezes dói, e em outras reverbera na minha vida *butch* de maneiras inesperadas. É o local onde eu tenho de fazer uma declaração pública, e eu nunca posso ter certeza de qual irá corresponder ao que as pessoas estão esperando de mim; as consequências de estar errado são sempre desagradáveis, porque esse é um erro tão básico. Eu estou errado no mundo, eles estão dizendo, errado por tê-los enganado, por ser um lobo entre cães e gatos, por estar assoviando na soleira da porta do gênero, e eles me farão pagar por isso enquanto estou com as calças estão abaixadas, se puderem⁹ (Bergman, 2010, p. 31, tradução nossa).

Seguindo Bergman, observamos como a variação de gênero transforma as identidades que não podem ser imediatamente assimiladas como masculinas ou femininas em agressores passíveis de punição. De fato, mulheres visivelmente trans, em especial, são alvo de constrangimentos e violências ao serem percebidas usando o banheiro feminino – o que pode gerar políticas públicas de exclusão¹⁰ e provocar jurisprudências específicas¹¹.

8. Para Halberstam (1998), a masculinidade feminina não é o oposto da feminilidade feminina, nem uma versão feminina da masculinidade masculina. O autor rejeita os acionamentos binários da linguagem usada para descrever essas identidades, afirmando que a masculinidade feminina da lésbica *butch* produz resultados identitários múltiplos e imprevisíveis.

9. “I have heard arguments made that bathroom experiences are the defining measure of trans-ness: have you ever had anxiety, apprehension, or problems using the restroom which corresponds to your assigned sex-at-birth? Then you’re transgendered in some fashion. It’s not the worst idea I’ve heard. The bathroom is where gender performance meets public perception with a resounding thwack, one that sometimes hurts and sometimes reverberates down my *butch* life in unexpected ways. It’s where I have to make a public declaration and I can never be sure which one might match what people are expecting from me, and the consequences for being wrong are always so unpleasant, because the wrongness is so basic. I am wrong in the world, they’re saying, wrong to have fooled them, to be a coyote among dogs and cats, to stand in gender’s doorways and whistle, and they’ll make me pay while my pants are down, if they can.”

10. SORAGGI, F. (2018). Deputado pede prisão de trans que usar banheiro de gênero que se identifica. Correio Braziliense. Recuperado de https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/03/12/interna_politica,665602/deputado-pede-prisao-de-trans-que-usar-banheiro-publico.shtml.

11. G1 (2015). Aluno transgênero poderá escolher o banheiro e o tipo de uniforme escolar. Recuperado de <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2015/03/aluno-transgenero-podera-escolher-o-banheiro-e-o-tipo-de-uniforme-escolar.html>

O temor da discriminação traz consequências objetivas às pessoas trans. Em pesquisa com mais de 27 mil pessoas trans nos EUA, 59% afirmaram evitar o uso de banheiros públicos; 32% já limitaram o consumo de alimentos ou bebidas para este mesmo fim; 24% tiveram sua presença no banheiro questionada ou desafiada; e 12% sofreram agressões verbais (James et al., 2016).

Além dos direitos civis, Varella (2016) aponta que as dificuldades no acesso aos banheiros afetam a saúde das populações trans por interferir com funções fisiológicas essenciais, aumentando o risco de infecções urinárias, renais, obstipação crônica e hemorróidas. Há ainda o risco de desidratação quando se evita beber água para conter a necessidade de urinar. Schuster et al. (2016) apontam que os malefícios à saúde incluem as violências físicas e o agravamento de problemas de saúde mental – cujos efeitos são associados a aumentos de estresse, ansiedade, sintomas depressivos, transtorno de estresse pós-traumático, uso de drogas e suicídio. Além disso, os efeitos psicológicos se dão também pelo viés institucional, nos casos em que políticas empresariais, estudantis ou governamentais reforçam mitos e estigmas ao barrar as pessoas trans dos banheiros de seu gênero (Schuster et al., 2016, p. 101).

Portanto, a sexopolítica que coordena e regula o uso de banheiros públicos faz emergir decorrências que incluem a violência física das agressões e restrições fisiológicas, e a violência psicológica do medo e da ansiedade. Com efeito, tais consequências surgem dos banheiros enquanto espaços normativos indecidíveis, que não conseguem responder às fissuras propostas pelas identidades gênero-variantes. Assim, os banheiros públicos revelam o fato de que todos, em sociedade, estão submetidos a regimes estereotipados de visibilidade de gênero. O uso de banheiros públicos requer “passar” por cisgênero – tanto de pessoas trans como de pessoas cis.

“Passar” para urinar: experiências de pessoas trans em banheiros públicos

Nos fóruns de temática trans do Reddit, e em especial na comunidade AskTransgender, o uso de banheiros públicos é um tema recorrente. Na etnografia digital que realizamos, constatamos as ansiedades e os temores que o espaço proporciona; e nos depoimentos deixados por pessoas trans, fica evidente que se tratam de locais sob constante vigilância e proteção a determinadas performatividades de gênero.

Uma das disputas mais insistentes é a de que a presença de mulheres trans nos banheiros femininos representaria um risco de agressão sexual a mulheres cisgênero. No entanto, o que ocorre na prática é o oposto do pânico social propagado pelas regulações dos banheiros: “apesar de serem caracterizadas como perigosas, geralmente são as pessoas trans as vítimas de agressões verbais e ataques físicos ao tentar usar banheiros públicos”¹² (Schuster et al., 2016, p. 101, tradução nossa). Essa contradição entre a construção de tabus da cisheteronormatividade, e o que se observa na realidade, é presente em discussões no AskTransgender – como verificamos em tópico de 20/04/19:

12. “Although transgender people have been characterized as dangerous, it is transgender people who have generally been the victims of verbal harassment and physical assaults when trying to use public bathrooms.”

StormJuniper¹³: Em outubro passado, num banheiro, eu fui empurrada contra a parede, cuspiram em mim, e me chamaram de “viado transexual”. Eu nunca empurrei, cuspi ou chamei alguém de “viado transexual” antes, que dirá num banheiro. Então é 1 e 0 para as pessoas cis na minha contagem.

MudWasp: A melhor parte desse argumento é que, em geral, ele nem mesmo é sobre pessoas trans... é sobre homens cis se passando por trans. Ou seja, estamos sofrendo punição pela possibilidade de um comportamento nojento que se espera de homens cis.

O comentário de StormJuniper, transfeminina, manifesta uma experiência de agressão ao usar o banheiro masculino. Ela também narra que, ao entrar no local, se deparou com um homem lavando as mãos; “Ele se virou pra mim e primeiro pareceu chocado, mas o olhar de choque se transformou em nojo”. Em seguida, o homem desferiu o ataque narrado acima. Embora seja uma mulher trans, ela indica que não foi ao banheiro feminino porque não “passa” – ou seja, ao evitar ser percebida como um agressor no espaço feminino, sofreu agressão no masculino, indicando que nenhum dos espaços lhe oferece segurança ou reconhece os direitos. Apesar do risco, o depoimento de PoshNestling, em post de 24/01/20, resiste à visão de que é necessário “passar” para utilizar um banheiro público, e reivindica sua cidadania frente à política normativa:

PoshNestling: Eu sou uma mulher trans que não passa e não tem esperança de passar, mas nos últimos cinco anos nunca usei nenhum banheiro que não o das mulheres... porque eu estou exercendo meu direito legal de usar espaços femininos. Passando ou não, eu sou legalmente mulher (está escrito na minha carteira de motorista) e, até então, a única maneira que tenho de retaliar contra pessoas que me chamam pelos pronomes errados é de ir muito visivelmente, na frente deles, aos banheiros femininos. Então o resumo é que se você não passa, mas é uma mulher de qualquer jeito (e especialmente se fez a cirurgia transgenital), você não deve abrir mão de usar espaços femininos de forma deliberada e proposital.

PoshNestling expõe a contradição entre possuir documentos que comprovam seu gênero legalmente, e ainda assim ser questionada ao usar o banheiro correspondente. A identidade é socialmente questionada porque seu sujeito falha em performativizar corretamente o grau de estereótipo necessário para ter acesso ao espaço regulado. Na ressalva de que o direito de uso do banheiro feminino é aplicável à mulher trans “especialmente se fez a cirurgia transgenital”, PoshNestling ainda exprime a percepção de que há graus de cidadania variáveis, que correspondem a um espectro de transgressões, ordenando uma hierarquia entre sujeitos que pertencem e aqueles que, em maior ou menor intensidade, precisam resistir.

No comentário acima, MudWasp aponta que as mulheres trans são punidas por um comportamento potencial que se assume dos homens cis. Esse acionamento sexista também influencia a avaliação de riscos praticada pelas pessoas trans ao se depararem com as urgências fisiológicas. Em que pese o banheiro feminino ser o território sob maior vigilância, ele também pode ser percebido como a alternativa mais segura. É o que observamos nos depoimentos de dois homens trans no AskTransgender em 24/01/20 e 03/08/19, respectivamente:

13. Os nomes de usuário foram trocados para preservar a identidade dos participantes.

TrainedStork: Eu sou um homem trans, na faixa dos 30 anos, sem hormônios, não fiz mastectomia, tenho menos de 1m52cm. Eu sou lido regularmente como um menino adolescente. Eu já fiz mulheres se sentirem visivelmente desconfortáveis, mas eu absolutamente não me sinto seguro de ir ao banheiro masculino. Por causa disso eu faço questão de me mostrar como não-ameaçador. Eu tiro meu boné se estiver usando, eu sorrio gentilmente sem fazer muito contato visual; se eu tiver oportunidade eu falo, porque minha voz não passa como masculina, então eu digo algo que mulheres diriam, como mencionar que eu gosto da cor do cachecol ou algo assim. Eu tento me incluir no “clube” delas (ainda que eu saiba que na verdade, eu não pertencço a ele). Se essa situação faz com que eu me sinta um lixo, ao menos elas se sentem seguras, e eu fico seguro.

Bambinosaur: Enquanto homem trans, eu frequentemente uso o banheiro das mulheres por segurança. Eu não passo, de jeito nenhum. É simplesmente mais seguro. Uma mulher vai gritar com você ou olhar de forma desaprovadora, ou mesmo reclamar para a gerência do local, mas ela não vai agredir você.

TrainedStork e Bambinosaur demonstram desconforto ao usar o banheiro feminino, mas admitem fazê-lo por questão de segurança – um risco tão significativo que acaba por suplantar sua identidade de gênero ou uma reivindicação cidadã. O primeiro também salienta estratégias performativas mobilizadas caso encontre outra pessoa no banheiro feminino: para não ser lido como homem e invasor, TrainedStork elenca uma série de signos que buscam suavizar uma potencial ansiedade de gênero.

Nestes casos, ambos homens indicaram a opção pelo banheiro feminino por não “passar”. No entanto, há outras situações em que a pessoa trans em questão não consegue avaliar a forma como está sendo percebida socialmente. Nos depoimentos abaixo, em tópico de 20/04/19, verificamos como esses obstáculos podem criar sentidos múltiplos e complexos, uma vez que a interpelação de sua presença promoveu a validação da identidade de gênero.

Armadillo: Eu sou um homem trans pré-transição mas já gritaram comigo num banheiro feminino. Minha voz é andrógina, então eu não tinha certeza que poderia me “provar” como mulher pra ela. Nunca mais usei o banheiro feminino.

FuzzySwan: Eu sou tecnicamente um homem trans (me identifico simplesmente como homem hoje em dia) e quando eu estava nos estágios iniciais da transição, uma senhora de idade me expulsou do banheiro feminino por estar no banheiro errado. Eu não achava que passava naquela época, e estava no banheiro para vestir o uniforme do trabalho (numa cabine). Era estranho, naquele período, não saber qual banheiro era ok usar. O caso foi incrível, mas não divertido. Depois disso, eu tive que rapidamente passar a usar o banheiro masculino por medo de mulheres me agredirem, ainda que não tivesse legalmente mudado meu nome, etc.

Como notamos nos depoimentos de Armadillo e FuzzySwan, ser contestado ao usar um determinado banheiro também pode indicar a alteração de um corpo que, ao realizar a transição de gênero, já não informa aquele designado no nascimento – seja pela adoção de códigos e estereótipos performativos (vestimentas, acessórios, corte de cabelo, trejeitos, etc) e/ou pelos efeitos da terapia de substituição hormonal (que modifica a aparência do rosto e do corpo). Os deslocamentos da transição, no entanto, não comunicam necessária e/ou imediatamente um local binário – e as mudanças podem ser difíceis de reconhecer diante do espelho e saber que gênero está sendo revelado em público. A dúvida sobre qual banheiro é o mais adequado ao uso, então, pode evidenciar uma desarticulação subjetiva entre identidade e expressão de gênero, indican-

do corpos que atravessam espaços de gênero de formas desiguais entre a percepção de si e a percepção social. Os comentários a seguir, de 24/01/20 e 09/09/19, respectivamente, dão mostras desses efeitos:

TimeCat: Eu sou não-binário, ainda tenho seios enormes, mas também tenho um corte de cabelo masculino e pelos faciais. Eu estou começando a receber olhares no banheiro feminino, mas também estou com medo de usar o banheiro masculino.

Wizart: Minha mulher está no começo da transição, e atualmente está no processo de começar a usar o banheiro feminino. Quando ela está no masculino e algum homem entra e a vê, a maioria sai correndo do banheiro. Ela está meio que se divertindo com isso, e nós rimos bastante da situação.

MagmaPan: Eu só comecei a usar o banheiro feminino quando a recepcionista do hospital que eu visitava regularmente me contou que havia recebido duas reclamações sobre uma mulher usando o banheiro masculino (ou seja, eu).

Em certos casos, como notamos, uma pessoa trans pode iniciar o uso do banheiro correto quando pessoas cis questionam sua presença no espaço oposto. Nas discussões da comunidade de pessoas trans no Reddit, esses casos servem como uma espécie de rito de passagem: quando o banheiro do gênero designado no nascimento se torna um risco, ou tem seu acesso questionado ou impedido, o reforço para usar o banheiro correto é celebrado. Um tópico criado em 07/02/18 exemplifica um desses eventos. O texto demonstra uma dupla validação: o ato de “passar” como mulher cisgênero mesmo ao se apresentar publicamente com signos masculinos, e o fato de que o banheiro do gênero designado no nascimento passa a ser proibido.

Blazebra: Meu Deus, finalmente aconteceu! Eu fui expulsa do banheiro masculino! (14 meses de terapia hormonal) Eu estava vestida com roupas masculinas e sem maquiagem, e como não queria arranjar problemas, eu decidi usar o banheiro masculino. Eu estava entrando quando alguém me chamou, “Ei, Ei! Você está entrando no banheiro errado! Esse é o banheiro masculino!” Ele me deu um olhar do tipo - sua menina boba. Uau, esse é o melhor sentimento de todos. Eu apenas sorri e disse obrigada e fui ao banheiro feminino, mas ele não tem ideia do que fez por mim

MagicalPalm: Eu passei a usar o banheiro feminino quando homens, ao entrar no banheiro masculino e me ver lá dentro, voltavam pra checar a placa na porta.

ShortP: Passei a usar o banheiro masculino na primeira vez que alguém perguntou o que eu estava fazendo no banheiro feminino.

Os comentários de MagicalPalm e ShortP, em post de 24/01/20, também exemplificam o momento em que o alerta vem como constatação de “passar” e franqueia o uso do espaço correto. Nessas situações, o uso do banheiro vem pela conquista do privilégio cissexista condicional¹⁴. No entanto, em outros casos, o efeito pode ser de confu-

14. Serano (2016) indica que “passar” dá a uma pessoa trans o privilégio de ser tratada como cisgênero; no entanto, tal dispositivo é temporário. “Como eu sou transexual, o privilégio cissexual que eu experiencio não é igual ao de uma pessoa cissexual, porque ele pode ser questionado a qualquer momento. Ele é talvez melhor descrito como um privilégio cissexual condicional, porque ele pode ser retirado de mim (e frequentemente é) tão logo eu mencione, ou alguém descubra, que eu sou transexual” (Serano, 2016, p. 169).

são e sinais contraditórios, quando ocorre resistência em ambos os banheiros – como vemos no depoimento de Cal, transfeminina, em 20/04/19, e Aggrobot, também transfeminina, em 03/08/19:

Cal: Funcionários já me pediram para sair do banheiro feminino; enquanto isso, no banheiro masculino, os homens geralmente entram em pânico ao me ver, pensando que entraram no banheiro errado.

Aggrobot: Só recentemente eu fiquei confortável usando roupas obviamente femininas em público, e cada vez que vou a algum lugar sem banheiro unisex, eu entro no jogo assustador de ‘será que um homem vai me atacar, ou uma mulher vai brigar comigo?’

Nos comentários que atestam evitar banheiros públicos, fica subjacente o temor de reações violentas. Essas reações caracterizam os dois próximos depoimentos, também colhidos no AskTransgender. A usuária Jollyphant, transfeminina, conta em 24/01/20 que foi espancada em um banheiro feminino pelo namorado de uma mulher cis – e sugere que mulheres trans que não “passam” simplesmente não usem banheiros públicos que não sejam unissex.

Jollyphant: Eu passo desde o começo da transição, exceto pela voz. Eu fui arremessada contra a parede pelo namorado de uma mulher (porque ela identificou minha voz como masculina quando eu respondi a pergunta de uma amiga), e apanhei a ponto de ter que ir pro hospital.

Eu sei que muitas pessoas acham que devem usar os banheiros do seu gênero, etc. Mas se você é uma mulher trans que não passa, eu realmente evitaria fazê-lo. Honestamente, segure a vontade de urinar e tente encontrar um banheiro unissex. Basta um ignorante para causar dano irreversível. E em muitos lugares, a polícia não vai fazer nada pra intervir ou te ajudar. Pelo contrário, eles podem se juntar na agressão ou prender você. Desculpe não poder ser mais positiva. Eu sei que o mundo não gosta de pessoas trans em geral, mas ele tem uma camada extra de ódio direcionada a pessoas trans que não passam, especialmente mulheres trans. (Eu só agradeço às minhas estrelas da sorte que, para a maioria de nós, isso não é um fardo permanente; com esforço, dinheiro e tempo, eventualmente a maioria pode ser passável o suficiente para fazer xixi.)

Nesse depoimento, é acionado mais um vetor de “passar”, além da aparência física: a voz, que, nesse caso, expressou o gênero designado no nascimento. A voz é considerada um marcador crucial para a efetividade de “passar”: no Reddit, há pelo menos um fórum inteiramente dedicado às discussões, tutoriais, dicas e *feedback* sobre treinamento de voz, o TransVoice¹⁵. A partir de sua experiência negativa, Jollyphant não aconselha que mulheres trans tentem usar o banheiro feminino se não “passam” por completo. Esse fator será um divisor da comunidade no relato a seguir, que teve grande repercussão pela violência gráfica – uma vez que o tópico trouxe fotos da pessoa agredida.

Em 26/08/19, a usuária Monkiwi, transfeminina, criou um tópico intitulado “Eu fui atacada por usar o banheiro feminino”, onde narra o ataque sofrido em um parque. O testemunho começa com a descrição dos danos causados:

Monkiwi: Mandíbula quebrada em múltiplos lugares. Nariz quebrado. Estou me sentindo devastada neste momento. Estou entrando em cirurgia em algumas horas. Estou na terapia hormonal há duas semanas.

... Eu fui surpreendida com um soco e então arrastada pelo chão pelo cabelo. Enquanto gritava em posição fetal, esse homem continuava a me socar na cabeça. Por sorte alguém ouviu meus gritos, correu e tirou o cara de cima de mim. Provavelmente salvou minha vida.

... Fico tão triste que humanos possam tratar uns aos outros assim. Eu não disse qualquer palavra a esse homem. Eu não levantei as mãos nem o toquei. Eu nunca tive a chance de me defender. ... Eu ouvi histórias sobre violência contra pessoas trans, mas nunca esperei que algo aconteceria comigo. Tenho me sentido tão livre ultimamente. Venho me apresentando socialmente como mulher mesmo antes de começar a terapia hormonal. Eu não quero viver minha vida com medo de como as pessoas vão reagir a mim. Eu só quero ser feliz e viver em paz. ... Este problema não é especificamente meu, e nem mesmo específico à comunidade trans. Nós somos uma comunidade global. Estamos nisso juntos. O que é diferente não é assustador. Eu me recuso a apagar o meu brilho. A odiar quem me atacou. Eu me recuso a ser qualquer outra coisa que não eu. Vamos celebrar nossas diferenças.

Em seguida ao texto, a usuária coloca dois *links* para fotografias: uma *selfie* antes da agressão e outra em uma cama de hospital, com a mandíbula quebrada e sangrando. Nas imagens, é possível identificá-la como uma mulher visivelmente trans, com sombra de pelos faciais. Por conta disso, emergiu uma controvérsia questionando se, por sua aparência, ela deveria realmente ter usado o banheiro feminino. Com a ajuda do *website* de arquivo Removeddit¹⁶, notamos que o post teve 199 comentários, dos quais 52 foram removidos pelos moderadores e 19 apagados por seus próprios autores. Embora no tópico restem apenas os comentários de apoio à vítima, pelo Removeddit é possível reconstruir o debate de forma mais abrangente. Nosso intuito é ressaltar como parte dos usuários, mesmo sendo pessoas trans, reproduzem e reforçam a normatividade cissexista. Em que pese tais argumentos serem transfóbicos, a discussão demonstra que as perspectivas inclusivas às pessoas trans ainda não são conhecidas, compreendidas ou aceitas por parte significativa da comunidade. Lemos a seguir alguns depoimentos que exemplificam oposições ao direito da vítima em acessar o banheiro feminino:

MusicalMango: Sem querer ofender, mas você deveria ter se dado conta de que, com a sua aparência, usar o banheiro feminino seria perigoso. A maioria das pessoas vai pensar que você é um homem fazendo sabe Deus o quê. Dito isso, é claro que você não deveria ter sido espancada. Isso é óbvio. Seria o mesmo que se um homem tivesse entrado e apanhado. As pessoas concordariam que ele não deveria ter tomado uma surra, mas também que ele não deveria estar lá dentro. Eu sei que a grande maioria do Reddit vai discordar, mas se você tivesse deixado mais claro que é trans, isso poderia não ter acontecido. Pessoas provavelmente assumiram que você é um homem cis e agiram de acordo. Violência nunca é positiva, no entanto.

FarmMole: É... faça a barba da próxima vez e talvez isso não vá acontecer. Ainda melhor, faça remoção a laser antes de se apresentar como mulher na rua; usar o banheiro feminino é algo que você faz bem mais adiante na transição, não depois de duas semanas de terapia hormonal. Eu honestamente lamento que isso tenha acontecido com você, mas por favor use o bom senso. Como uma pessoa que também é trans, eu sei que é um mundo perigoso lá fora pra pessoas como nós.

16. Comentários em discussões do Reddit podem ser removidos por moderadores ao infringir as regras de uma comunidade, por administradores do Reddit por ir contra as políticas de uso dos fóruns, ou mesmo pelos próprios autores dos comentários. Para reconstruir as discussões acessadas, a utilização de ferramentas como o Removeddit permite verificar o tópico em sua completude. <https://removeddit.net>.

15. <https://reddit.com/r/transvoice>.

AdviceSquab: Se você se parece com um cara, não vá ao banheiro feminino. Você está há duas semanas na terapia hormonal, isso não faz de você subitamente uma mulher nem lhe dá permissão para ir lá, você nem mesmo fez a barba... Eu lamento que você tenha sido atacada, eu fui atacado também (sou intersexo) mas o que você fez foi simplesmente estúpido.

Nesses comentários fica evidente que a identidade pode ser suplantada pelos regimes de visibilidade normativos. A primeira opinião questiona um aspecto prático: se o público em geral não percebe Monkiwi como mulher, como poderia saber que é elegível ao banheiro feminino? MusicalMango sugere que se ela “tivesse deixado mais claro que é trans, isso poderia não ter acontecido”. Apesar disso, não há qualquer indicação de que o ataque teria sido evitado caso ela fosse decodificada como mulher trans; e, de fato, como ficará claro mais adiante, a vítima estava usando roupas femininas. Ou seja, é possível que Monkiwi tenha sido compreendida e atacada exatamente por ser uma mulher visivelmente trans, em um caso de transfobia. De maneira geral, esses comentários desrespeitam a autoidentificação de gênero, indicando que, pela aparência, ela ainda não pertence ao banheiro feminino; e que, portanto, não se configure como uma mulher.

Esse viés surge no que dizem FarmMole – “usar o banheiro feminino é algo que você faz bem mais adiante na transição”, e AdviceSquab – “você está há duas semanas na terapia hormonal, isso não faz de você subitamente uma mulher”. Notamos que estes membros da comunidade indicam condições, como tempo de transição e efeito dos hormônios, para que se possa ter acesso ao espaço generificado. Nesse sentido, ressaltamos que nenhum dos comentários menciona a genitália da vítima; se pode ser uma questão de respeito à intimidade da pessoa, é também um indicativo de que essa anatomia é irrelevante para o caso. Ao contrário, são os pelos faciais da vítima que assumem papel destacado nos questionamentos, e funcionam como índice do signo masculino e antítese da feminilidade – trazendo em sua dizibilidade um maior potencial de barrar a identidade e o acesso ao banheiro do que a genitália. Esse entendimento ecoa e é potencializado nos comentários transfóbicos transcritos a seguir¹⁷, que ameaçam e condenam a vítima sem, no entanto, indicar o risco que ela representa. Enquanto a possibilidade de ataque sexual é suposta, ela não é trazida à tona, e a aparência surge como suficiente para invalidar o acesso ao banheiro.

Dismister: Fique longe dos banheiros femininos, seu pervertido. Não é porque você botou um vestido e alguma maquiagem que isso muda o fato de que você é um homem no banheiro das mulheres. É nojento. Espero que você tenha aprendido uma lição.

Caribooboo: Você levou exatamente o que merecia. Fique longe dos banheiros das mulheres, seu viado doente mental. Na próxima vez você pode não ser tão sortudo.

Após os primeiros depoimentos criticando sua aparência e seu direito a usar o banheiro feminino, Monkiwi fez uma edição em seu texto original, adicionando mais detalhes sobre o ocorrido:

Monkiwi: Para aqueles dizendo que eu não deveria ter usado o banheiro feminino: eu nem mesmo urinei. Apenas lavei as mãos. Estive lá dentro por 45 segundos no máximo. Era cedo da manhã e não havia ninguém à minha volta. Eu tinha certeza que o banheiro estava vazio. Eu não vi ninguém lá dentro. Eu estava usando roupas femininas! Aparentemente havia uma mulher dentro de uma cabine (eu não a vi). Ela disse ao marido que eu estava a perseguindo e assediando. (Eu só sei disso porque os policiais me contaram.) Além disso, o ataque ocorreu uma hora depois que eu usei a pia. Eu saí pra comprar comida, e voltei. Eu estava fazendo café da manhã e esse cara caminhou 180 metros através do parque pra me agredir. Não acredito que eu estou tendo de me defender pra vocês.

Embora manifestações de apoio já tivessem ocorrido, a comunidade passou a defender a autora com mais veemência depois da edição do tópico, também por causa da afluência de comentários que culpam a vítima. Como vemos abaixo, PaleCrow ressalta que mesmo um homem lavando as mãos no banheiro feminino não teria causado tal agressão – indicando que o caso salienta uma violência específica, a transmisoginia. De forma análoga, Rollmop pondera se o uso do banheiro foi realmente o motivo para a agressão; além disso, justifica o direito de Monkiwi ao espaço feminino baseando-se nos códigos normativos das vestimentas e do cabelo, em resposta direta ao questionamento dos pelos faciais.

PaleCrow: Independente das opiniões em ambos os lados: a mulher cis na cabine deveria ter tido o bom senso de perceber que não estava sendo perseguida. Eu odeio pensar que se você estivesse se apresentando completamente como homem, nada teria acontecido. Ela provavelmente contaria ao marido uma estória sobre “um pobre moço que entrou no banheiro errado”, e como foi incômodo esperar que ele saísse. É a desinformação transfóbica, espalhada para o público, que eu vejo como a provável responsável por ela ter decidido chamar o marido em sua defesa. Quanto antes as pessoas aprenderem que ninguém se veste diferente ou faz transição só pra atacar pessoas no banheiro, mais rápido as coisas vão melhorar.

Rollmop: Ela não tem barba, apenas estava com a barba por fazer. Ela tem cabelo comprido e estava usando roupas femininas. Além disso, nós vamos acreditar que a mulher que disse que estava na cabine do banheiro poderia realmente ver, através da fresta da porta, a barba por fazer em alguém lavando as mãos na pia? Parece uma observação bizarra. Meu palpite é que ela está tentando dar cobertura para o ataque do marido. A autora do tópico foi vítima de um crime de ódio. Isso jamais deveria ter acontecido; não é a hora de culpar a vítima, e não cabe a ninguém dizer quanto tempo ela precisa fazer terapia hormonal para lavar as mãos num banheiro feminino.

Apesar dessas opiniões (e, logo adiante, a própria vítima) ponderarem se o uso do banheiro feminino foi realmente o que motivou a agressão, “passar” por cisgênero toma protagonismo na discussão. A menção aos pelos faciais é insistente, e como vemos na opinião de SandOlive, transcrita a seguir, serve para compor o julgamento de que a vítima não “passa” e, por conseguinte, “não pode simplesmente usar o seu banheiro preferido”. Na continuidade do argumento da aparência, o “passar” cisonormativo é inferido como o mecanismo que franqueia o uso de um dado banheiro. A perspectiva ecoa no comentário de Komodough que, embora de início tome uma posição de apoio, em seguida indica que, na impossibilidade de passar, “é melhor estar como homem do que arriscar sua vida”.

SandOlive: Você tinha aquela barba quando estava no banheiro feminino? Pelo que eu percebo pela foto antes da

17. No Reddit, é possível postar em qualquer comunidade aberta. Os fóruns de temática trans frequentemente sofrem ataques transfóbicos, e estes comentários são removidos pelos moderadores.

agressão, não parece que você passa. Eu sei que é difícil de ouvir e eu não estou tentando ser uma cretina, mas você não pode simplesmente usar o seu banheiro preferido se você não passa no respectivo gênero. O que aconteceu a você foi um comportamento abominável, mas talvez você devesse evitar banheiros públicos até mais adiante na sua transição.

Mododough: Essas pessoas dizendo que é culpa da vítima são nojentas paca. Casos como esse não deveriam ocorrer, independente de se alguém passa ou não! Isso não deveria acontecer com ninguém. Certamente precisamos tomar cuidado, e se você não passa e sabe que está numa área perigosa, é melhor estar como homem do que arriscar sua vida. Mesmo em áreas com muita aceitação você pode ter o azar de encontrar um ignorante violento.

NaiveHooper: As pessoas dizendo aqui que ela precisa passar pra usar banheiros femininos podem ir se foder. Nem todo mundo vai, e nem todo mundo poderá passar; algumas pessoas trans não têm acesso ou não podem tomar hormônios, ou fazer cirurgias, e aqueles que podem irão receber diferentes níveis de benefícios deles. Não é uma coisa ruim querer passar, de jeito nenhum, mas dizer que você precisa passar por qualquer outro motivo que não segurança, é palhaçada. Parem de culpar a vítima. O que aconteceu é inteiramente culpa da pessoa que a atacou.

MegKhajit: Eu espero que você se recupere logo, e que tudo se cure bem e não interfira com o resto da sua transição. Eu estou há três anos em tratamento hormonal e eu ainda não me sinto confortável em usar o banheiro feminino, ou me apresentar socialmente como mulher. Eu odeio tanto esse mundo, eu odeio que não passar significa colocar a nossa vida em riscos desnecessários. Eu odeio que não passar significa não poder ter uma vida normal.

Como percebemos, NaiveHooper se coloca em posição contrária à condicionalidade do “passar”, lembrando que nem toda pessoa terá acesso às tecnologias de alteração do gênero ou seus efeitos. Já MegKhajit demonstra frustração por fazer terapia hormonal há três anos (em contraste às duas semanas indicada pela vítima da agressão) e, ainda assim, não ter coragem de se expressar publicamente em seu gênero ou usar o banheiro feminino. Apesar dos riscos e desafios, parte da comunidade se opõe à obrigação de “passar”, incluindo a própria vítima da agressão, ao defender que uma existência visivelmente trans é exequível. Essa perspectiva é demonstrada por Monkiwi em uma nova edição ao seu texto original:

Monkiwi: Aqui estão algumas prerrogativas da minha vida, e que podem trazer contexto sobre porque eu escolhi fazer o que fiz:

- Passar não faz de mim uma mulher. Ser uma mulher faz de mim uma mulher;
- Ter sombra de barba não faz de mim um monstro assustador e perverso;
- Fazer a barba não me transforma em uma fadinha cis delicada;
- Você não precisa ter um certo nível de passabilidade para usar o banheiro.

A alternativa teria sido usar o banheiro masculino enquanto usava roupas femininas – o mesmo banheiro que o homem que me atacou estaria usando. Outra alternativa seria me esconder num armário pro resto da vida. Eu entrei, lavei minhas mãos e saí... foi isso. Pessoas dizendo que eu deveria ter agido de outra forma, e que eu mereço o que aconteceu, realmente me magoam. Obrigada a todos que estão me dando apoio. É por isso que eu vim aqui. Eu fiz um julgamento baseado em experiências passadas. Eu usei o banheiro feminino muitas vezes mesmo não passando, e tenho sido completamente aceita pelas mulheres dentro deles. Eu deveria ter agido diferente? Não. Por que eu deveria esconder quem eu sou, se não estou fazendo mal a ninguém, nem fazendo nada errado? Eu esperei 29 anos pra me aceitar. Eu vou me agarrar em cada oportunidade que tenho de ser eu mesma. Pessoas que tem ódio, que são ignorantes, que não nos aceitam, que são violentas e nos julgam: são elas que devem agir diferente. Além disso, a polícia me apoiou por completo, e está tentando en-

quadrar a situação no maior número de crimes... inclusive crime de ódio. Eles também acham que a esposa está mentindo e nada do que ela diz se alinha aos depoimentos das testemunhas.

A postura da autora, resiliente mesmo após a agressão, é inequívoca no que tange ao aspecto político de sua identidade e na busca de uma vivência autêntica, independente das aparências – ou seja, mesmo sem “passar”. Monkiwi ainda aponta que o cenário alternativo à agressão teria sido usar o banheiro masculino quando em roupas femininas, continuando ou aumentando o risco, e salientando a situação que torna ambos os espaços inseguros.

Algumas horas após sua publicação, o tópico foi trancado, impossibilitando novos comentários – uma estratégia usada pelos moderadores do Reddit quando as discussões, em suas comunidades, saem do controle e da civilidade. Julgamos importante ressaltar que, se os textos selecionados para este artigo demonstram as disputas de sentido que se configuram dentro da comunidade, a maioria dos comentários foi de apoio e empatia, como exemplificamos abaixo:

MarbleSaint: Lamento que isso tenha acontecido! Ser uma pessoa trans não é seguro como deveria ser, nem de longe. Eu ainda estou absolutamente apavorada de usar o banheiro feminino e, pra ser honesta, eu não sei quando eu conseguirei ter coragem pra usar.

ChangeSprite: Foda-se todo mundo questionando por que você fez o que fez. Nós vivemos em uma cultura que muito frequentemente culpa a vítima em crimes violentos. Infelizmente nossa comunidade carrega essa visão misoginista e transfóbica consigo. O que aconteceu não foi sua culpa. Nós não deveríamos ter de viver com medo e em modo de sobrevivência constantes.

Yahooligan: Eu lamento muito que tudo isso tenha acontecido com você. Você tem o direito de existir como você é. Você não fez mal a ninguém e não merece isso. Você merece felicidade, e não ódio. Continue sendo forte e verdadeira, e preste queixa contra a pessoa que fez isso com você, ele não vale nada.

As disputas desse caso evidenciam acionamentos distintos e divisivos na comunidade de pessoas trans do Reddit. Caracterizações em que a aparência confirma ou suplanta a identidade, mobilizadas a partir de graus de visibilidade e adequação à norma, procuram ressaltar um aspecto prático. Nesse viés, a normatividade é percebida como imóvel, imutável e violenta. As estratégias de assimilação superaram os riscos e desconfortos de uma experiência abertamente trans – às expensas de um projeto político amplo que busque assegurar direitos coletivos sem a necessidade de um apagamento.

Já as perspectivas que valorizam as reivindicações de humanidade e cidadania compreendem que ceder à busca de privilégios individuais frente às marginalizações causa, em si, ainda mais marginalidades. No entanto, a visibilidade encerra uma alteridade social que tanto pode minar as subjetividades como trazer riscos imediatos aos seus sujeitos.

Considerações finais

A partir das confluências demonstradas entre a materialidade das pessoas trans e os sistemas cissexistas que regulam o uso dos banheiros, podemos então inferir que as pessoas trans precisam ter suas identidades firmadas e compreendidas antes que possam usar banheiros públi-

cos. Percebemos que esses espaços exemplificam a atuação da normatividade sexopolítica, e se configuram como locais de controle onde a visibilidade da variação de gênero irrompe com violência.

Os banheiros binários definem os campos de pertencimento social de homens e de mulheres, e também passam a ser territórios centrais de conquista política e afirmação identitária. A alternativa à aceitação da autoidentificação de gênero é questionada: Alves e Moreira (2015), ao realizar uma meta-análise da produção científica brasileira acerca do tema, apontam que banheiros exclusivos às pessoas trans aparecem nesses estudos como uma opção “severamente criticada pelos autores, que a consideram como uma reiteração da discriminação e da segregação da diferença, numa perspectiva higienista e mesmo eugenista” (Alves & Moreira, 2015, p. 63).

De fato, as alternativas que precluem a inclusão destes sujeitos nos banheiros “normais” representam a negação de seu gênero e identidade. Nesse caso, a busca por um meio-termo não é alcançável, por insistir no não-reconhecimento identitário das pessoas trans. Essa posição, no entanto, é questionada por pessoas não-binárias que, em geral, demonstram favorecer a criação de espaços unissex, neutros ou universais – com efeito, sua ausência representa a insistência do sistema binário em não reconhecê-los. É também notável como os banheiros públicos unificam pessoas cis e trans diante dos obstáculos a seu acesso. Embora, evidentemente, as pessoas trans sofram em maior número os efeitos da normatividade, sua presença social traz à tona e torna visíveis as articulações de imagem e performatividade que dão forma às regulações de gênero na contemporaneidade. Com efeito, a todos é exigido que “passem” por cisgênero, inequivocamente, para que possam ter livre acesso aos banheiros públicos.

Como afirma Kuberski (2004, p. 141), há uma duplicidade inevitável nos banheiros. São um local luxuoso e clínico, superficial e profundo; de conforto e equipamentos sofisticados, e ao mesmo tempo, da imundície e dos dejetos. No caso dos banheiros públicos, outra dicotomia se demonstra: é um lugar de regulação e reforço sexopolítico do gênero, mas também de sua negociação, contestação e resistência. As identidades gênero-variantes, e em especial as pessoas trans visíveis, fazem emergir as disputas de sentido que tornam os banheiros um território indecidível à busca de uma solução. Se será normativamente moral ou progressivamente ética, ainda não é possível dizer.

Referências bibliográficas

Alves, C., & Moreira, M. (2015). Do uso do nome social ao uso do banheiro: (trans)subjetividades em escolas brasileiras. *Quaderns de Psicologia*, 17(3), 59-69.

Beauchamp, T. (2019). *Going Stealth: Transgender Politics and U.S. Surveillance Practices*. Durham: Duke University Press.

Bettcher, T. M. (2014). Trapped in the Wrong Theory: Rethinking Trans Oppression and Resistance. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 39(2), 383-406.

Bergman, B. (2010). *Butch Is a Noun*. Vancouver: Arsenal.

Connell, C. The Politics of the Stall: Transgender and Gen-

derqueer Workers Negotiating “the Bathroom Question”. In Bobel, C., & Kwan, S. (Eds.). (2011). *Embodied Resistance: Challenging the Norms, Breaking the Rules* (pp. 175-185). Nashville: Vanderbilt University Press.

Erickson-Schroth, L. & Jacobs, L. (2017). *“You’re in the Wrong Bathroom!”: and 20 Other Myths and Misconceptions about Transgender and Gender-nonconforming People*. Boston: Beacon Press.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

James, S. E., Herman, J. L., Rankin, S., Keisling, M., Mottet, L., & Anafi, M. (2016). *The Report of the 2015 U.S. Transgender Survey*. Washington, DC: National Center for Transgender Equality. Recuperado de <<https://transequality.org/sites/default/files/docs/usts/USTS-Full-Report-Dec17.pdf>.

Kuberski, P. (2004). Plumbing the Abyss: Stanley Kubrick’s Bathrooms. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 60(4), 139-160.

Preciado, P. (2019a, abril 12). Soy un disidente del sistema sexo-género. Entrevista por Anna Péres Pagès. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Aa-RiOuYiE4>.

Preciado, P. (2019b). Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino. *Performatus*, 7(20). Recuperado de <https://performatus.com.br/traducoes/lixo-e-genero>.

Rubin, H. (2003). *Self-Made Men: Identity and Embodiment among Transsexual Men*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Serano, J. (2016). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity* (2nd ed). New York: Basic Books.

Schuster, M., Reisner, S., & Onorato, S. (2016). Beyond Bathrooms: Meeting the Health Needs of Transgender People. *The New England Journal of Medicine*, 375, 101-103.

Varella, D. (2016). *Banheiros transgêneros*. Recuperado de <https://drauziovarella.uol.com.br/drauzio/artigos/banheiros-transgeneros-artigo>.

Jamer Guterres de Mello

Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Universidade Anhembi Morumbi / Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brasil

Critical semiotics: the visible and the enunciable

This paper is part of the non-hermeneutic theories within communication studies, focused on the study of the agencies that produce the signs from which communication becomes an event. The general purpose is to critically demonstrate the extent to which semiotics theories, rethought in the light of Michel Foucault, can contribute for the recognition of the ways in which Communication field of studies becomes expressible, in one hand, and becomes visible, in the other hand. In its methodological proposition, this text presents an archeology of the concepts of communication from the devices that make them visible and/or enunciable. It is possible to recognize that visibility and enunciability regimes do not develop always in the same temporality. On the contrary, each one of them create specific series that occasionally intersect each other, producing something rare: in the first instance, a communication event, and subsequently, its institutionalization.

Keywords

Statement. Discourse. Visible. Enunciable. Critical Semiotics.

Semiótica crítica: o visível e o enunciável

Este artigo insere-se no campo das teorias da comunicação não-hermenêuticas voltadas aos estudos dos agenciamentos que produzem os signos a partir dos quais a comunicação se torna acontecimento. Tem o propósito geral de demonstrar criticamente em que medida as teorias semióticas, repensadas à luz de Michel Foucault, podem contribuir para que se reconheçam os modos como o campo da comunicação, por um lado, enuncia-se e, por outro, torna-se visível. Em sua proposta metodológica, este texto apresenta uma arqueologia dos conceitos de comunicação a partir dos dispositivos que os tornam visíveis e/ou enunciáveis. É possível reconhecer que os regimes de visibilidade e dizibilidade não se desenvolvem sempre na mesma temporalidade. Pelo contrário, eles criam séries que lhes são específicas e que, ocasionalmente, se cruzam produzindo algo raro: o acontecimento comunicativo, em uma primeira instância, e sua subsequente institucionalização.

Palavras-chave

Comunicação; Discurso; Visível; Enunciável; Semiótica Crítica.

O visível e o enunciável nas teorias da comunicação

A proposta de uma Semiótica Crítica (GPESC, 2020) desenvolveu-se a partir de um projeto de pesquisa¹ mais amplo que busca problematizar os estudos semióticos da comunicação contemporâneos, a partir de três aspectos: as materialidades da comunicação, o acontecimento e as micropolíticas. Originalmente inspirada na proposição de Ciro Marcondes Filho de uma Semiologia Crítica apresentada em *O escavador de silêncios* (2004) para designar o trabalho de autores como Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault – aos quais acrescentamos Bruno Latour, Alain Badiou, Antonio Negri e Félix Guattari –, herdeiros da tradição semiológica europeia e que realizaram criticamente o propósito saussuriano de pensar o signo no seio da vida social, confere à semiótica um caráter que supera a perspectiva antropomórfica da *vida social* em direção a uma espécie de programação pós-humana da vida realizada materialmente tanto por agenciamentos coletivos de enunciação quanto por maquínicos do desejo.

Neste texto, retomamos da obra de Michel Foucault (1926-1984) suas reflexões acerca do visível e do enunciável para problematizar os limites do que é dito e do que é visto no escopo das chamadas teorias da comunicação. O pensamento de Michel Foucault, mais especificamente sua investida sobre os sistemas de pensamento – a teoria do enunciado e a análise das formações discursivas – permite perceber algumas interseções com o campo da comunicação. No livro *A Arqueologia do Saber* (2010), lançado originalmente em 1969, considerado por muitos comentaristas de Foucault como uma reflexão teórico-metodológica de suas obras anteriores (*A História da Loucura*, de 1962, *O Nascimento da Clínica*, de 1963 e *As Palavras e as Coisas*, de 1966), o autor francês se debruça sobre a história das ideias, do pensamento, da filosofia e das ciências, sobre o campo das disciplinas que ele mesmo define como indecisas em seu conteúdo e incertas de suas fronteiras (Foucault, 2010). No escopo deste estudo, este é também o caso da comunicação e de suas teorias.

O interesse específico de Foucault é investigar como se organiza aquilo que se cristalizou em uma determinada época como visível e enunciável. O autor considera que o documento não é algo neutro, mas antes fruto de um efeito de poder das sociedades históricas a fim de conservar determinadas memórias do passado. Uma questão é levantada por Foucault: quais formações discursivas são retidas ou excluídas, quais as formas e os limites do visível e do enunciável que surgem em uma determinada época e como se confrontam os poderes institucionais que detêm o controle dos chamados regimes de visibilidade e de dizibilidade? Para os nossos propósitos, conviria perguntar a partir de qual episteme a comunicação pode ser compreendida como uma ação em comum, de compartilhamento de consciências; como um dispositivo de produção de diferenças; como uma tensão localizada nas fronteiras entre dois sistemas diversos, por exemplo. Cada perspectiva dá a ver os limites dentro dos quais operamos para o desenvolvimento das teorias da comunicação.

1. O projeto de pesquisa *Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades da comunicação*, coordenado pelo Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva, desenvolveu-se de 2014 a 2021 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), com apoio do CNPq.

Segundo Gilles Deleuze (2005), entretanto, a arqueologia foucaultiana não procura apenas dar conta de uma reflexão ou um método geral das ciências, mas antes provoca uma reação, uma dobra ou um novo olhar sobre seus livros anteriores, propondo “uma distinção entre duas espécies de formações políticas, as ‘discursivas’ ou de enunciados e as ‘não-discursivas’ ou de meios” (Deleuze, 2005, p. 40). O autor também afirma que são formações heterogêneas que se localizam uma dentro da outra, nas quais os meios produzem enunciados na mesma medida em que os enunciados também produzem meios (Deleuze, 2005).

Uma questão radical da proposta metodológica desenvolvida por Foucault (2010) que guarda uma relação bastante fértil com a comunicação é sua insistência pelo abandono, mesmo que de forma inicial e superficial, do jogo de noções que diversificam o tema da continuidade. Sua aposta nos conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de limite, de série e de transformação ao problematizar teoricamente as análises históricas questionando as sínteses concretas, os agrupamentos e unidades aceitos sem qualquer exame, as conexões cuja validade é reconhecida *a priori*, nos parece uma grande contribuição para considerar o campo da comunicação como unidade variável e relativa. A comunicação, assim, pode ser considerada como uma formação discursiva que depende da relação com outras formações e que implica meios não-discursivos como instituições, práticas e processos políticos e econômicos. Há uma certa radicalidade em considerarmos a comunicação sob este ponto de vista, uma vez que ela perde sua evidência como campo produzido na linearidade de uma história (tradicional) e já não remete mais a si mesma de forma circular e circunscrita, pois só se constrói a partir de um conjunto complexo de discursos.

Essas formas prévias de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude com a qual as aceitamos; mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem mais ser admitidas (Foucault, 2010, p. 28).

É, portanto, desta maneira que enxergamos o campo da comunicação, ou seja, como uma construção a partir da qual sua estrutura, sua sistematicidade, suas transformações são constituídas pelo “conjunto de todos os enunciados efetivos (que tenham sido falados ou escritos), em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um” (Foucault, 2010, p. 30).

Outra questão que nos parece pertinente ser investigada em função da comunicação e explorada em outros termos por Foucault é o pensamento sistematizado sobre as relações que podem ser legitimamente descritas entre os enunciados e que são produzidas por seu agrupamento em uma determinada unidade. Trata-se de um sistema de regularidades.

Soa um pouco estranho e redundante afirmar, na esteira de Foucault, uma necessidade de reconhecer que a comunicação demanda uma teoria que “não pode ser elaborada sem que apareça, em sua pureza não sintética, o campo dos fatos do discurso a partir do qual são construídas” (Foucault, 2010, p. 29). É claro, não se trata de elaborar uma

nova teoria sobre aquelas já existentes, mas de repensar as teorias da comunicação em meio às suas transformações mais evidentes e, como sugere Foucault, em uma suspensão imediata de suas formas de continuidade. Ou melhor, pensar de que maneira uma população de acontecimentos no espaço do discurso geral da comunicação pode contribuir para sua teorização.

Um projeto foucaultiano para a comunicação

Enquanto um primeiro exercício reflexivo (e desafio analítico) tomamos uma problemática recorrente nos estudos de comunicação: o papel desempenhado pela consciência. Luiz Martino (2001) defende a tese de que a comunicação ocorre quando há compartilhamento de consciências. Umberto Eco (2008), por sua vez, defende a tese de que é o código que nos permite comunicar: não somos nós que falamos por livre e espontânea vontade, é ele que nos fala. De Martino a Eco há uma evidente mudança de perspectiva epistêmica; porém, à luz da semiótica crítica, poderíamos dizer que o desafio que se coloca para o campo é outro. O paradigma da consciência que sucedeu o paradigma da autoridade incontestada de Deus se realizou concretamente desde a Revolução Francesa. Porém, desde o século XIX, com as críticas de Nietzsche ao império da consciência (reinvenção de Deus depois de decretada sua morte), o materialismo de Marx, que demonstrou que a consciência é um efeito dos processos de produção e não uma entidade idealista e autônoma, e das descobertas de Freud sobre o inconsciente, o paradigma da consciência perdeu seu poder explicativo a respeito dos atos de comunicação. Parece-nos urgente a elaboração de um modelo que contemple tudo o que se tornou visível e tudo o que se pôde enunciar a partir de Nietzsche, Freud e Marx.

Assumir para a comunicação o projeto foucaultiano de descrição do campo dos acontecimentos discursivos como horizonte para as teorias da comunicação, na busca das diferentes unidades que aí se formam, configura um desafio importante: renunciar a uma análise alegórica em relação ao discurso – aquela que tenta desvendar o conteúdo do que é dito – para assumir então uma análise do campo discursivo compreendendo os enunciados em suas singularidades, estabelecendo as condições de sua existência. De fato, estudar as formações discursivas exige uma dupla redução. Em primeiro lugar, colocar em suspensão as reivindicações de *verdade* dos atos discursivos (redução fenomenológica) e, num segundo momento, suspender as reivindicações do *significado* dos atos discursivos (Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 55).

Mas não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria (Foucault, 2010, p. 53).

Com essa dupla redução, Foucault permanece em uma posição neutra em relação à noção de verdade e cria, assim, a possibilidade de uma descrição pura dos acontecimentos discursivos (Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 56). Todavia, não é nosso objetivo interpretar ou formalizar o conjunto de assertivas a respeito da comunicação cujas pretensões à verdade tenham sido verificadas em determinado período ou que tipo de atualizações sofreram os diferentes conjuntos de enunciados das teorias da comunicação no

decorrer do tempo. Provavelmente incorreríamos, assim, no mesmo fracasso descrito por Foucault em *A Arqueologia do Saber* (2010) em quatro hipóteses diferentes na tentativa de descrever isoladamente as relações entre os enunciados, tomando como base os temas discutidos em seus livros anteriores. O autor produz uma elaboração teórica que questiona as unidades preestabelecidas do domínio indefinido, monótono e abundante do discurso, sem contestar o valor ou proibir o uso de tais unidades, mas antes problematizando-as ao sobrepor uma outra categoria de unidades menos visíveis e mais abstratas.

Os conjuntos de enunciados formaram diferentes discursos em diferentes épocas, porém estão longe de se relacionar com um único objeto. Eis uma das problemáticas da comunicação: não ter um objeto formado de maneira definitiva, que possa ser conservado indefinidamente como um horizonte idealizado e de forma inesgotável no sistema de pensamento. Portanto, não há uma única unidade válida para construir um discurso ou um conjunto de enunciados referente à comunicação e suas teorias. Poderia haver, no entanto, ou ao menos serem descritos de tal maneira, grupos de enunciados acerca da comunicação que têm um único e mesmo objeto: os discursos sobre o rádio ou sobre a televisão, por exemplo. Porém, cada um desses conjuntos discursivos constitui, por sua vez, seu objeto específico elaborado e transformado inteiramente pelos seus próprios enunciados.

Da mesma forma poderíamos imaginar um tipo específico de encadeamento entre os enunciados que demarcariam a unidade da comunicação. Porém, é necessário admitir que as relações entre os enunciados que definiriam a comunicação são profundamente assinaladas por alterações e não obedecem a uma sistematização demarcada e submetida a uma simples repetição no decorrer do tempo. Se assim fosse possível, tão logo o campo da comunicação seria encerrado em um pequeno conjunto de enunciados, de sistemas e códigos sem a multiplicidade de discursos que torna a comunicação um amplo campo teórico do conhecimento. Seria possível ainda estabelecer diferentes grupos de enunciados que poderiam criar relações em um determinado sistema de conceitos permanentes, cujo conteúdo e uso poderiam ser reconhecíveis dentro do campo da comunicação. Seria uma hipótese bastante pertinente, pois definiria as relações entre os enunciados a partir de uma arquitetura conceitual própria do campo, mas haveria um problema de limitação deste sistema de conceitos. Ora, é evidente que há uma heterogeneidade, não só nos conceitos utilizados na comunicação, mas também na forma como são empregados.

Não buscaríamos mais, então, uma arquitetura de conceitos suficientemente gerais e abstratos para explicar todos os outros e introduzi-los no mesmo edifício dedutivo; tentaríamos analisar o jogo de seus aparecimentos e de sua dispersão (Foucault, 2010, p. 40).

Uma última opção seria o reconhecimento de uma identidade e uma recorrência de temas relativos à comunicação que descreveriam o reagrupamento dos enunciados, de seu encadeamento e explicariam suas formas unitárias. Haveria uma temática geral, passível de ser identificada e que externaria tais relações de enunciados. Ao analisar a teoria evolucionista, Foucault observa que em diferentes épocas, apesar de tratar-se do mesmo tema – o evolucionismo – havia diferentes discursos (Foucault, 2010,

p. 40-41). Assim, o autor conclui que a busca por temas e princípios de individualizações de um discurso seria mais indicada na dispersão dos pontos de escolha como um campo de possibilidades estratégicas.

Portanto, a ideia foucaultiana de descrever sistemas de dispersão e então detectar uma possível regularidade, “uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas” (Foucault, 2010, p. 42) também serve para o nosso caso, o da comunicação. Se não existe uma maneira evidente e exitosa de descrever as relações entre os enunciados que formam a comunicação isoladamente em cada um dos termos descritos – de um objeto referencial, único e específico; de modalidades enunciativas descritas a partir de um sujeito; de um sistema de conceitos comum aos jogos enunciativos do campo; e de uma identidade estratégica de temas, uma materialidade – também não podemos suspendê-las de imediato. Ou seja, é o conjunto de todas essas hipóteses que possibilita uma descrição das características da função enunciativa ajustada à análise das formações discursivas e dos dispositivos que tornam a comunicação ora visível e/ou enunciável ora fora da ordem do discurso.

Foucault define então um sistema de formação, ou melhor, um conjunto de regras para uma formação discursiva: um sistema complexo de relações que definem “o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou tal objeto, para que empregue tal ou tal enunciação, para que utilize tal ou tal conceito, para que organize tal ou tal estratégia” (Foucault, 2010, p. 82). Em outras palavras, define uma individualização dos conjuntos discursivos e os distribui a partir de uma multiplicidade aparentemente irreduzível em quatro grupos distintos: objetos, enunciações, conceitos e estratégias. Para tanto, utiliza uma massa de elementos numerosos, dispersos e heterogêneos entre si. Sobre este aspecto, Foucault afirma que uma formação discursiva é

o sistema de regras que teve de ser colocado em prática para que tal objeto se transformasse, tal enunciação nova aparecesse, tal conceito se elaborasse, metamorfoseado ou importado, tal estratégia fosse modificada – sem deixar de pertencer a esse mesmo discurso; e o que delinea, também, é o sistema de regras que teve de ser empregado para que uma mudança em outros discursos (em outras práticas, nas instituições, relações sociais, processos econômicos) pudesse ser transcrita no interior de um discurso dado, constituindo assim um novo objeto, suscitando uma nova estratégia, dando lugar a novas enunciações ou novos conceitos. Uma formação discursiva [...] determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais (Foucault, 2010, p. 83).

Tal diversidade de séries temporais nos permite refutar a tese defendida por Vera França (2011) de que a comunicação tem necessariamente uma existência sensível. Embora não seja esta a perspectiva da autora, a redução da comunicação a uma perspectiva empírica nos impede de reconhecer com clareza todas essas articulações em dispersão de que nos fala Foucault.

Deleuze, em outra direção, reforça com veemência aquela que considera ser uma das principais características dos enunciados, sua multiplicidade (2005, p. 24-25). Para Deleuze, Foucault proporciona um avanço decisivo na teoria das multiplicidades através de sua arqueologia. A singularidade dos enunciados e sua função como sujeito evidenciando regularidades, mostra a potência da multiplicidade que, segundo Deleuze (2005), é topológica e não axiomática ou tipológica.

De fato, a multiplicidade tem um papel essencial na proposta metodológica de Foucault, pois a um só tempo faz com que o enunciado não opere como um elemento oculto e secreto a ser descoberto ou, por outro lado, como algo imediatamente visível e manifesto como uma estrutura gramatical. “O saber não é ciência, nem mesmo conhecimento; ele tem por objeto as multiplicidades anteriormente definidas, ou melhor, a multiplicidade exata que ele mesmo descreve, com seus pontos singulares, seus lugares e suas funções” (Deleuze, 2005, p. 30).

Ao avançarmos na reflexão na direção de uma Semiótica Crítica, podemos pensar via Hjelmslev em uma teoria das multiplicidades na qual as “formações discursivas” são formas de expressão e as “formações não-discursivas” são formas de conteúdo (Machado, 2009). Assim, o saber pode ser constituído por um conteúdo e uma expressão, cada um deles tendo uma forma e uma substância. Em outros termos, na esteira de Roberto Machado, o saber (o ver e o falar) pode ser considerado como um agenciamento, como um dispositivo de enunciados e visibilidades (2009, p. 165). De fato, “o agenciamento distingue uma forma de expressão, na qual ele aparece como agenciamento coletivo de enunciação, e uma forma de conteúdo, na qual ele aparece como agenciamento maquínico de corpos” (Machado, 2009, p. 165).

Foucault indica algumas condições que não são suficientemente necessárias para haver enunciado: uma estrutura proposicional definida e uma estrutura linguística das frases. Portanto, o enunciado não está diretamente ligado a uma proposição, a uma frase, nem mesmo a um ato “ilocutório” (*speech act*). Deleuze (2005) desenvolve também um pensamento detalhado sobre a formação discursiva proposta por Foucault, mais especificamente sobre esta distinção entre os enunciados e a antiga preocupação dos arquivistas²: as proposições e as frases. Segundo o autor, um enunciado é uma função que atravessa tais unidades linguísticas num sentido diagonal, pois “as proposições remetem verticalmente a axiomas de nível superior, que determinam as constantes intrínsecas e definem um sistema homogêneo” (Deleuze, 2005, p. 17).

Longe de serem sínteses de palavras e de coisas, longe de serem composições de frases e de proposições, os enunciados, ao contrário, são anteriores às frases ou às proposições que os supõem implicitamente, são formadores de palavras e objetos (Deleuze, 2005, p. 24).

2. Foucault era avesso e irreduzível às interpretações e às formalizações, técnicas metodológicas até então empregadas pelos arquivistas.

O enunciado, ao contrário das proposições e das frases, não exige uma construção linguística regular. O enunciado não é, portanto, “nem uma enunciação, nem uma proposição, nem uma entidade psicológica ou lógica, nem um acontecimento ou uma forma ideal” (Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 50). Mais do que isso, o enunciado é inerente a um espaço de raridade. Para Deleuze:

[...] cada enunciado é inseparável de uma multiplicidade “rara” e regular ao mesmo tempo; cada enunciado é uma multiplicidade: uma multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Topologia dos enunciados, que se opõe à tipologia das proposições e à dialética das frases (Deleuze, 2005, p. 18).

Aqui, pois, percebe-se com clareza por que as ciências da comunicação não podem ser reduzidas a uma perspectiva empírica: a toda manifestação subjazem operações estruturais que as formam a partir de um dado diagrama de forças. A comunicação pensada fora desse diagrama abdica justamente daquilo que, neste artigo, insistimos seja objeto de estudo seu: os agenciamentos que permitem que algo seja dito ou visto.

Além disso, Deleuze afirma que Foucault funda uma nova pragmática ao delimitar com extrema precisão a distinção entre os enunciados e o sistema de frases e proposições. A regularidade e a multiplicidade dos enunciados dão condições a essa afirmação, na medida em que os sujeitos, os objetos e os conceitos tornam-se funções derivadas dos enunciados. Portanto, “o que parece acidente, do ponto de vista das palavras, das frases e das proposições, torna-se regra, do ponto de vista dos enunciados” (Deleuze, 2005, p. 21).

As frases e as proposições formam um sistema homogêneo, com caráter axiomático e pertencem ao domínio da estrutura. Considerar as formações históricas enquanto multiplicidades é reconhecer o caráter primitivo e anônimo do enunciado. Com efeito, em comparação às frases e às proposições, os enunciados constituem um campo relativamente autônomo, afastado de um contexto de atos discursivos cotidianos.

A expansão dos limites discursivos e a comunicação

Vale destacar ainda a importância da função enunciativa para a arqueologia foucaultiana, pois aqui há também uma relação direta com a comunicação. Um dos objetivos de Foucault é tornar preciso o objeto da descrição arqueológica, o campo de exercício da função enunciativa. Ou seja, é importante para o autor evidenciar as condições, o campo de realização e as regras que determinam a relação entre o enunciado e o que ele enuncia. Tal relação é importante porque difere daquela entre um significante e seu significado, entre uma frase e seu sentido, entre uma palavra e o que ela designa. É mais do que uma relação gramatical, lógica ou semântica, trata-se de uma relação que (a) envolve sujeito, (b) atravessa a história e (c) envolve a própria materialidade do enunciado. Evidentemente a relação entre o enunciado e um sujeito que o enuncia não se reduz a elementos gramaticais, mas a uma figura discursiva. Eis aqui expresso o escopo de uma Semiótica Crítica.

Inútil procurar o enunciado junto aos grupamentos unitários de signos. Ele não é nem sintagma, nem regra de construção, nem forma canônica de sucessão e de permutação, mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e

essas formas se atualizem. Mas se as faz existirem, é de um modo singular que não se poderia confundir com a existência dos signos enquanto elementos de uma língua, nem tampouco com a existência material das marcas que ocupam um fragmento e duram um tempo mais ou menos longo. É esse modo singular de existência, característico de toda série de signos, desde que seja enunciada, que se trata agora de questionar (Foucault, 2010, p. 99).

As frases e as proposições são da ordem das performances verbais ou das performances linguísticas, enquanto os enunciados são da ordem das formulações, dos atos performativos. Isso equivale a dizer que as frases e as proposições são conjuntos de signos produzidos pelas regras lógicas ou gramaticais de uma língua e os enunciados são as formas de existência desses conjuntos de signos. Pode-se dizer, portanto, que a língua e o enunciado não estão no mesmo plano de manifestação. O enunciado está na dimensão do discurso e, assim, não pode ser reduzido a esquemas dicotômicos como verdadeiro ou falso (Foucault, 2006).

As frases e as proposições são formadas, como vimos, pelas regras do sistema da língua e podem ou não vir a formar enunciados, segundo sua função enunciativa. A função enunciativa, em Foucault, é o que transforma enunciado e discurso em algo para além do senso comum na comunicação. Foucault determina essa distinção (na oposição com a linguística) em função de terminologia e vocabulário, mas poderíamos ir além, pensando aqui a comunicação e a elaboração das teorias que a delimitam.

Na arqueologia foucaultiana, enunciado e discurso têm seus limites expandidos. O autor não dá uma ênfase detalhada a este tema, pois assume uma determinada intenção anterior a uma análise exaustiva da linguagem, mas identificamos aqui um aspecto que, se não é primordial em seus ínfimos termos, é passível de ser esclarecido à luz das teorias da comunicação. Os termos enunciado e discurso, quando tomados como formulações, emergência de signos passíveis de serem demarcados no espaço e no tempo, produzem acontecimento (Foucault, 2010).

Se, para o senso comum da comunicação, enunciado e discurso são limitados a uma função de sentido e de origem, ou seja, à formulação lógica ou gramatical de determinados elementos linguísticos, com Foucault assumem novas conformações, aquelas em que as frases e as proposições são produzidas por um sujeito determinado por condições institucionais (sócio-históricas) que determinam a possibilidade de se tornem enunciados.

O olhar de Michel Foucault à comunicação remete à nossa teoria do acontecimento. Uma enunciação inicialmente linguística articula-se com acontecimentos outros, não diretamente discursivos, como são os fatos técnicos, econômicos, sociais, políticos, práticos, etc., constituindo juntos um processo comunicacional. A pesquisa foucaultiana buscaria, assim, estudar o aparecimento desses enunciados, sua manutenção, os laços que estabelecem entre si, a forma pela qual podem ser reunidos em um conjunto, o papel que eles exercem, os valores que os afetam, a forma como são investidos em condutas, o princípio segundo o quais circulam (Marcondes Filho, 2007, s/p).

A formação discursiva diz respeito ao plano geral das coisas ditas no nível específico dos enunciados e isso acontece nos quatro domínios citados anteriormente: formação dos objetos, formação das posições subjetivas, formação dos conceitos, formação das escolhas estratégicas (Foucault, 2010). A descoberta de Foucault em relação ao discurso é, em certa medida, definir a sua formação em um

nível de ressonância com as regularidades que o caracterizam, afastando-o do nível gramatical das frases ou lógico das proposições. A dimensão do discurso é, portanto, assim como o campo da comunicação, afastada de uma arquitetura dedutiva.

A partir destas formulações, Foucault procura estabelecer, no interior de sua metodologia arqueológica, quais as relações de dependência entre o enunciado e o arquivo. Sua busca toma como base a maneira pela qual o enunciado pode se ajustar à análise das formações discursivas. Para tanto, foi necessário definir o que é um enunciado, quais são as principais características da função enunciativa e, por fim, elevar a descrição dos enunciados a um nível teórico. Assim, o autor chega a desenvolver uma sistematização das diferentes características do enunciado: *raridade*, *exterioridade* e *acúmulo*. Com efeito, este procedimento resume a maneira pela qual Foucault consegue articular as relações entre os principais conceitos de sua obra: enunciado, formação discursiva e arquivo.

É a articulação dessas relações que determina as condições de emergência dos enunciados, de que forma se nota a coexistência entre eles, seus modos específicos de apresentação, sua manifestação, suas transformações e seu desaparecimento. Contudo, trata-se de um conjunto de regras que caracterizam as práticas discursivas, passíveis de serem descritas em seus termos particulares, em uma determinada historicidade. Em diferentes épocas, oriundos de diferentes tipos de sujeitos, os enunciados podem ter relações específicas, podem dizer a mesma coisa de formas diferentes, podem se encontrar em mesmos níveis ou mesmos campos de enunciação.

Foucault determina um conceito mais amplo, o arquivo, que coloca em jogo os demais envolvidos na arqueologia: enunciado, discurso (conjunto de enunciados), função enunciativa, formações discursivas.

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo (Foucault, 2010, p 146).

O arquivo acaba sendo definido de diferentes formas e determina, num primeiro plano, o sistema que regula a dispersão dos enunciados como acontecimentos singulares. Mais do que isso, o arquivo, para Foucault, é o próprio sistema de funcionamento do visível e do enunciável, é o que determina tanto as formas de enunciabilidade quanto os modos de visibilidade, no seio do enunciado-acontecimento. Logo, o acontecimento pode ser concebido como objeto de estudo da comunicação, justamente por colocar em relação tanto os agenciamentos quanto suas manifestações. O avanço do método arqueológico de Foucault em relação ao estruturalismo corresponde aos desafios que a Semiótica Crítica tem em relação aos estudos semióticos canônicos. A descrição dos enunciados na Semiótica Crítica não busca um sentido secreto destes enunciados, pois não os considera como mínimas unidades de constituição do discurso. Antes disso, trabalha com as descontinuidades do discurso e com as singularidades dos enunciados para alcançar uma importante tarefa: definir as condições nas

quais se tornou possível a realização do enunciado, as condições que lhe dão uma existência específica. Assim também é a comunicação: determina um conjunto de objetos, um jogo de posições possíveis, um elemento em um campo de coexistências, uma materialidade repetível.

A Semiótica Crítica, sob a influência de Foucault, propõe uma descrição histórica que se afasta da Hermenêutica, no sentido em que compreende o acontecimento não mais

pelo jogo de causas e efeitos, para encontrar estruturas que, em última análise, são estranhas ao próprio acontecimento; [...] Foucault fala em séries diversas, entrecruzadas, amiúde divergentes, mas não autônomas, que circunscrevem o lugar de sua ocorrência, seu acaso, as condições de seu aparecimento (Marcondes Filho, 2007, s/p).

É possível então afirmar que o acontecimento é uma ideia central para a compreensão do visível e do enunciável na perspectiva da Semiótica Crítica. Sua análise busca determinar os enunciados em sua dispersão, em suas singularidades, para apreender sua capacidade de circulação no lugar e no momento de seu surgimento, afastado de uma historicidade transcendental. É aqui que Foucault identifica um efeito de *raridade* e uma ideia de *exterioridade* ao determinar o princípio segundo o qual puderam aparecer os únicos conjuntos de signos capazes de serem enunciados no limite que os separa daquilo que não está dito, no domínio que os faz surgirem à exclusão de todos os outros. Segundo Deleuze:

[...] a arqueologia concebida por ele é um arquivo audiovisual [...]. Foucault alegre-se em enunciar, e em descobrir os enunciados dos outros, somente porque ele também tem uma paixão de ver: o que o define é, acima de tudo, a voz, mas também os olhos. Os olhos, a voz. Foucault nunca deixou de ser um vidente, ao mesmo tempo que marcava a filosofia com um novo estilo de enunciado, as duas coisas num passo diferente, num ritmo duplo (Deleuze, 2005, p. 60).

O visível e o enunciável ou as práticas discursivas e as práticas não-discursivas seriam, segundo Deleuze (2005), os dois elementos de estratificação do saber. Ou, mais especificamente, da arqueologia foucaultiana. Para os nossos propósitos, seriam os problemas a serem enfrentados por uma Semiótica Crítica. Ambas as práticas se relacionam e se influenciam mutuamente e são formuladas pelos enunciados. A partir do conjunto de visibilidades, criam-se modos de ver e de fazer ver, enquanto da produção de dizibilidades surgem maneiras específicas de falar e fazer falar. Assim, a comunicação pode ser pensada como produto ou efeito do encadeamento e do entrecruzamento de práticas discursivas e não-discursivas. Tal dispositivo é considerado como produtor de realidades e se processa exatamente na multiplicidade de discursos cuja dinâmica pode ser apreendida no escopo de uma Semiótica Crítica.

Referências bibliográficas

Deleuze, Gilles (2005). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.

Dreyfus, Hubert; Rabinow, Paul (1995). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Eco, Umberto (2008). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.

Foucault, Michel (2006). *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

Foucault, Michel (2010). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

França, Vera Veiga (2011). O objeto da comunicação/A comunicação como objeto. In: Hohfeldt, Antônio; Martino, Luiz C.; França, Vera Veiga (Orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 39-60.

GPESC – Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (2020). *Semiótica crítica e as materialidades da comunicação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Machado, Roberto (2009). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Marcondes Filho, Ciro (2004). *O escavador de silêncios: formas de construir e de desconstruir sentidos na comunicação*. São Paulo: Paulus.

Marcondes Filho, Ciro (2007). Michel Foucault e a comunicação como acontecimento. *RuMoRes*. São Paulo, 1(1), 1-18.

Martino, Luiz C. (2011). De qual comunicação estamos falando? In: Hohfeldt, Antônio; Martino, Luiz C.; França, Vera Veiga (Orgs.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 11-26.

The communicational production of Ninth Symphony's listenings in Brazilian newspapers of 1918

This article analyses listenings of Beethoven's Ninth Symphony as a communicational phenomenon from the semantical perspective (Kristeva, 2012) of sign production. Musical listening is here conceived as the result of a production of sense that works over that which becomes musically listenable within a delimited set of materials. We do not intend, thus, to return to a phenomenology of listening (Schaeffer, 2003), nor to verify the relation between communicated listenings and a certain adequate listening (Adorno, 2009), but rather to investigate the proliferation of listenings in signs and habit-interpretants (in the vein of Peirce, 1994). Regarding a specific listening-territory (that of publications in newspapers contemporary to the Symphony's Brazilian première in 1918), we focus on the Normal Interpretant in order to comprehend this communication which always already constitute the listenings it seems to simply express.

Keywords

Musical listening; Semiotic; Semanalysis; Interpretant; Beethoven.

A produção comunicacional da escuta da *Nona Sinfonia* nos jornais brasileiros de 1918*

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

Este artigo analisa escutas da *Nona Sinfonia* de Beethoven como fenômeno de comunicação pelo viés semanalítico (Kristeva, 2012) da produção. A escuta musical é concebida como resultado de uma produção de sentido que trabalha aquilo que é musicalmente escutável no interior de um conjunto de materiais bem delimitado. Não se trata, portanto, de retornar a uma fenomenologia da escuta (Schaeffer, 2003), nem de aferir a relação entre as escutas expressas e uma suposta escuta adequada (Adorno, 2009), mas sim de investigar a proliferação de escutas por seus signos e hábitos interpretantes. No território de escutas específico das publicações em jornais nacionais da época da estreia brasileira da *Nona* (1918), voltamo-nos para o Interpretante Normal com vistas à compreensão dessa comunicação que sempre já constitui as escutas que ela parece simplesmente expressar.

Palavras-chave

Escuta musical; Semiótica; Semanálise; Interpretante; Beethoven.

A produção comunicacional da escuta

Neste artigo, pretendemos contribuir com os pesquisadores de comunicação e música por meio da apresentação de um olhar voltado para o trabalho teórico, metodológico e analítico que uma perspectiva semanalítica¹ da comunicação musical pode oferecer.

Como todo trabalho de semiótica, esta prática laboratorial tem sua própria forma determinada *a posteriori*², no contato contingente do *corpus* bibliográfico com o *corpus* de análise. Esta distinção (de dois *corpi*), aliás, é meramente didática, dado que uma visada semiótica da escuta musical insiste justamente na unidade do fundamento da “teoria” e do “material” por meio da noção de signo. Foi assim que Lévi-Strauss (2014, pp. 8, 24), por exemplo, pôde escapar às oposições entre sensível e inteligível para fundamentar uma antropologia estrutural que desse conta de uma lógica mais profunda que distribui, no nível dos signos, as qualidades sensíveis, tornando manifestas suas leis subjacentes. À tendência sistematizante desse primeiro estruturalismo do signo – difundido por Lévi-Strauss na antropologia, mas também por Barthes na semiologia do mito cotidiano, por Greimas na literatura e tantos outros – seguiu a crítica do estruturalismo por dentro dele mesmo, desenvolvida por Jacques Derrida (S/D), Julia Kristeva (2012) e outros, nos anos 1960. É nos trabalhos desta última que esta espécie de reviravolta do signo aparece na forma da distinção entre significação e significância que será, aqui, fundamental. A *significação* era o campo explorado até então por grande parte do movimento estruturalista: as cristalizações socialmente estabelecidas entre significados e significantes, sua estruturação em um sistema. Diferente era o objeto da perspectiva que Kristeva apelidou de *semanálise*. A *significância* abre à pesquisa uma região em que o sentido é trabalhado no arranjo (e rearranjo) específico e localizado de materiais organizados em territórios, em que o princípio de significação não remete a um centro imutável (seja o conceito, seja um Deus transcendente, seja uma “escuta adequada”), mas faz proliferar pequenos sistemas de signos sempre provisoriamente centrados. Não há língua universal, não há sistema musical definitivo, apenas uma contínua produção de sistemas de signos e uma escorregadia revisão – *refonte* (Kristeva, 1969, p. 331) – das regras simbólicas cujo movimento cabe à pesquisa de comunicação abordar. O território de significação não vem depois, não é a expressão de uma realidade previamente constituída, mas uma prática movente de formação da realidade da escuta que ele expressa.

Com Foucault (2005, p. 55), diríamos que os territórios certamente “são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. [...] É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer”. Em outros termos, poderíamos dizer que a proposta deste trabalho é situar um pequeno regime de visibilidade e dizibilidade da escuta, ou melhor, um regime de escutabilidade bastante localizado.

A escuta musical, desta perspectiva, também é produzida sistematicamente por práticas comunicacionais concretas. Não basta, portanto, estudá-la como um fenômeno passivo de recepção, nem como fato puramente fenomenológico, em que o ouvinte se entrega a uma pura percepção, que ele viria, posteriormente, por meio de um relato de escuta, a comunicar. O desafio, então, está em flagrar o funcionamento de uma lógica de produção dos tipos de escuta que se atualizam (na medida em que toda escuta é conhecida por meio de signos) sob a forma de emoções, referentes e significados comunicáveis.

Pierre Schaeffer (2003), na famosa proposta da escuta reduzida, desligava a escuta de seus referentes e se voltava para o som conforme percebido. Aqui, quase que pelo contrário, o fundamental são as conexões semiósicas que trabalham uma escuta sempre irredutível a uma percepção pura. A comunicação flagra na escuta, ao contrário da sugestão interiorizante de Schaeffer, justamente sua “exteriorização”³. Lá onde a escuta se exterioriza, obrigando o sujeito a “renunciar a sua intimidade” (Barthes, 1982, p. 192).

Em outras palavras, a comunicação musical – a que fazem alusão frequente, no discurso cotidiano, tanto o pesquisador quanto o artista quanto o público – só pode ocorrer de fato se houver leis e hábitos que estruturam o sentido, que distribuem de maneira ordenada a cristalização de significados e significantes⁴ que possam entrar em comunicação. Na música, um ‘mesmo’ gesto melódico pode ser irônico no jazz, mas dramático no concerto; um berro é escutado como disruptivo em um recital, mas faz parte da gramática já estruturada e reconfortante de um show de metal e assim por diante. Como enfatizou Ola Stockfelt (2013), todos estes sentidos dependem do contexto, das regras do gênero, da distribuição do espaço, dos atores, das convenções de cada linguagem musical. A posição de Stockfelt, aliás, nos parece se situar em um ponto privilegiado na linhagem de pesquisa comunicacional da escuta musical, na medida em que abandona uma escuta musical adequada que o exercício tipológico de Adorno (2009) implicava e conectava à figura naturalizada do especialista musical.

Karin Bijsterveld, em uma série de trabalhos recentes com seu grupo de pesquisa (Bijsterveld, 2019), tanto criticou quanto desenvolveu esta tradição de estabelecimento de tipologias da escuta, acrescentando-lhe dois eixos: as categorias de escuta analítica e sintética e os propósitos de escuta monitorial, diagnóstico e exploratório. Na trilha, também, destas especializações da escuta comunicacionalmente trabalhadas, Felipe Estivalet (2020) tem identificado formas de virtuosismo da escuta que se desenvolvem em circuitos e cenas bastante específicos. Já Janotti e Queiroz (2020, p. 2) apontam para as conexões da escuta com “narrativizações materializadas em mediações agenciadas nos ecossistemas das mídias de conectividade”, contribuindo também com um amplo campo de estudos dos tipos de produções de escutas musicais pela comunicação.

1. Para uma concepção mais detalhada da semanalítica do que a que pudemos incluir neste espaço, cf. Lucas, 2018.

2. Isso já valia para o estruturalismo, como vale para o pós-estruturalismo. O que tentamos realçar nestas linhas como problemático naquele primeiro é a confusão que se faz quando se entendem seus sistemas, modelos e estruturas, cujo princípio estruturante estava no próprio ‘objeto estruturado’, como chaves de leitura a priori.

3. Barthes falava em uma “escuta que se exterioriza”, que “obriga o sujeito a renunciar a sua intimidade” (Barthes, 1982, p. 192).

4. Ressaltamos que já não se trata mais, aqui, de restaurar a distinção de natureza entre estas duas noções – insistiríamos, com Derrida e Peirce, em um adiamento perpétuo do significado em uma cadeia semiósica de signos que produzem mais signos.

Estes trabalhos, cada qual à sua maneira, parecem formular para a escuta a questão comunicacional que Kristeva colocava para o signo em geral, retomando Marx (1987, pp. 40-43). No interior de um modo de produção específico, os produtos passam a ter um valor de troca que oblitera seu trabalho de produção prévio à atribuição codificada de um valor universalmente substituível. O mesmo ocorre com o signo, no caso da comunicação: só percebemos seu significado codificado, mas ignoramos o trabalho de produção do sentido que lhe precede semioticamente. No interior de um modo de produção de escutas musicais é que se distribuem os hábitos e leis que os estudos de escuta vão investigar.

As escutas musicais são *produzidas* no sentido de sua adequação comunicacional, mas nunca há um modo definitivo e universal de se escutar. O reconhecimento desta problemática, comum aos autores mencionados, entre muitos outros, nos conduz à questão: como estudar esta produção comunicacional de escutas proliferantes? Evidentemente, há várias maneiras possíveis, e o presente artigo explicita simplesmente uma dentre elas, buscando facilitar as pesquisas futuras ao indicar, como tentamos fazer até aqui, um estatuto teórico e ao apresentar, como passaremos a fazer, um procedimento metodológico face à questão bastante específica que vimos levantando.

Neste ponto, em que é necessária minúcia para a identificação da problemática comunicacional em jogo, é que a semiótica de matriz peirceana oferece distinções importantes para nos mantermos no rumo desta noção de produção de comunicação que rompe radicalmente com o senso comum de que a produção da escuta estaria no polo do emissor, do compositor, do artista, do estúdio... De saída, conceber a comunicação com Kristeva e Peirce é evitar a simetria clássica entre emissor e receptor. Tampouco se trata de compreender a experiência fenomenológica de um receptor em contato com uma mensagem. O pensamento triádico é um dispositivo de ultrapassagem do binarismo humanista entre sujeito e objeto, funcionando por meio de signos que têm três relações: a do fundamento do signo, a do objeto do signo e a do Interpretante, sendo este último não o intérprete, mas o efeito que o signo é capaz de atualizar em uma mente qualquer.

Elementos para uma semiótica da escuta musical

Em seu intrigante opúsculo sobre a escuta, o filósofo Peter Szendy (2008) discutia nossa vontade de transmitir uma escuta musical. É possível fazer uma escuta... ser escutada? Não bastaria indicar o trecho da música que causa arrepião. A questão é se é possível transmitir a minha escuta enquanto *minha escuta*. Szendy desenvolve uma resposta bastante particular: os arranjadores musicais seriam os entes capazes de comunicar uma *sua* escuta enquanto tal, na medida em que, trabalhando a partir de composições conhecidas, expressam seu modo de escutar através de um novo arranjo musical contingente. É o caso de Liszt, que reduziu para piano as sinfonias de Beethoven, expressando, com isso, sua escuta individual.

Semioticamente, o arranjador funciona, sem dúvida, como um tradutor: ele expressa, por meio de novos signos, uma escuta que não poderia ser telepaticamente transmitida. Porém, as expressões de escuta não nos parecem redutíveis ao arranjo musical, seja exclusiva ou prioritariamente. A prática de relatar verbalmente uma escuta é bastante

corrente, parte integrante mesmo da crítica musical. Barthes (1982, p. 186) já criticava a fala sobre a música, fosse na crítica portentosa ou na conversa de botequim, por seu procedimento, redutor, segundo ele, da potência da música à “classe gramatical mais pobre”: o adjetivo. Nosso *corpus* neste artigo, diga-se de passagem, é composto exclusivamente de expressões verbais de escutas. Contudo, uma escuta pode também ser traduzida intersemioticamente por uma pintura, como é o caso do painel *Beethoven frieze* de Gustav Klimt, que ressaltará, é claro, certos aspectos e não outros da Nona Sinfonia de Beethoven. Pensamos, ainda, na diagramatização audiovisual da escuta que o polímata Stephen Malinowski publica em seu canal de vídeos desde 2006. Partindo não da partitura, mas de sua audição pessoal, Malinowski torna visível, operando iconicamente com signos bastante didáticos, aquilo que Plaza (2008, p. 71) chamaria de intracódigo da Sinfonia (em vias de tornar-se) beethoven-malinowskiana.

Nenhum desses signos de escuta operam, para nossos propósitos analíticos, para além da dimensão dos signos. Mesmo o indizível⁵ da música tem que ser dito em alguma parte, por assim dizer. As traduções da escuta, as expressões de escuta, os relatos de escuta... estes fenômenos de comunicação estão no mundo, digamos que se inscrevendo a si mesmos *na medida em que o permitem* as capacidades comunicacionais das materialidades em jogo. Mas sob que formas será possível abordá-los, epistemológica e metodologicamente falando? Várias, sem dúvida.

A proposta aqui é contribuir com uma concepção semiótica que estabelece que entender a comunicação por meio de signos é, em primeiríssimo lugar, flagrá-la em movimento. Pois lá onde há uma relação naturalizada entre signo e objeto, lá onde o significante remete a um significado ‘evidente’, a semiótica de um Barthes (1974, p. 1) tardio só vê a parada provisória de uma semiose sempre proliferante. Como enfatizou Derrida (S/D), não devemos retomar a crença metafísica em uma presença originária que garantisse o sentido da comunicação. O que podemos fazer é traçar o próprio movimento de desfazimento e *refonte* do sentido por meio de mais signos. Daí também a importância das noções de dialogismo e intertextualidade, que asseguram a expansão material do *corpus* de pesquisa para dar conta não do acervo de referências de um falante individual, tampouco das influências ou origens de um texto, mas do jogo da linguagem mesma na medida em que reordena suas materialidades e estabelece as leis habituais que permitem ao falante falar. De posse do repertório operacional do estruturalismo, Kristeva (2012, p. 153) sugeria ir para além da remessa de um signo a um referente, propondo lidar exclusivamente com “significantes dialógicos”.

Mas é a semiótica peirceana, que apresentamos neste artigo com ênfase no signo triádico e no Interpretante, que se faz particularmente útil no caso da comunicação da escuta. Como Jakobson (2015) insistia, a perspectiva semiótica de Peirce é oportuna exatamente quando começamos a trabalhar com uma lógica de predominância: primeiridade, secundidade e terceiridade são aspectos da realidade sig-

5. O indizível ou o incognoscível, é claro, não podem ser concebidos da perspectiva peirceana (Peirce, 1994, CP 5.255). Referimo-nos aqui à recorrente noção (expressa em signos, portanto, cognoscível e dizível) de que a música é inefável.

nica que o investigador pretende pesquisar. A abordagem semiótica evidencia a operação dos signos em um processo, e é para dar a vê-lo que as divisões microscópicas de Peirce vêm a calhar.

A noção peirceana de signo, em sua formulação internamente anti-dualista, opera em três dimensões relacionais: primeiro, o *Representamen* (Peirce, 1994, CP 1.540), as qualidades e capacidades materiais do signo enquanto relacionado somente a si mesmo; segundo, a relação do signo com seu Objeto; e, terceiro, a relação do signo com seu Interpretante, isto é, “aquilo que o signo produz na quase-mente que é o intérprete, determinando este último a uma sensação, a uma exerceção ou a um signo” (Peirce, 1994, CP 4.536).

Sendo a semiótica peirceana baseada no pragmaticismo (Peirce, 1994, CP 4.539), esta última noção de Interpretante como *efeito* do signo merece proeminência. Além disso, reconhecemos que a dimensão do Interpretante já ocupa certo lugar privilegiado no pensamento da escuta musical. Tanto Santaella (2009, p. 82) quanto Moraes (1983, p. 63) estabeleceram uma tipologia de escutas a partir da subdivisão triádica do Interpretante. Assim, um ouvinte individual pode atualizar escutas emocionais, energéticas ou lógicas. Esta tríade, a mais célebre quando se trata do Interpretante peirceano, constitui as subdivisões, para Fitzgerald (1966, p. 78), do Interpretante Dinâmico.

É uma coisa, pois, conceber esta, digamos, pragmática da escuta de um indivíduo por meio dos três níveis do Interpretante Dinâmico: o ouvinte pode ser incitado a uma sensação, a uma ação e a uma associação ou dissociação intelectual. Daí derivaremos nosso primeiro nível de análise dos territórios de escuta (escutas dinâmicas emocionais, energéticas e intelectuais). Na medida da necessidade, estas categorias podem ser mais desenvolvidas em suas tríades internas: assim, o Interpretante Dinâmico pode ser emocional, energético ou lógico, mas o Interpretante Dinâmico emocional pode aparecer, por sua vez, enquanto (1) qualidade da escuta por si mesma, (2) ocorrência efetiva em um corpo ‘tomado’⁶ pela escuta ou (3) dimensão intelectual da escuta. O Interpretante Dinâmico intelectual poderá ser dividido em intelectual hipotético, relacional ou especializado (seguimos, aqui, Santaella, 2009). E assim também para os outros tipos, seguindo a lógica triádica peirceana que inspira nossa análise.

É outra coisa considerar o conjunto de expressões de escuta da perspectiva do Interpretante Normal⁷. Esta instância de terceiridade do Interpretante⁸ estará ligada às regulações que determinam hábitos de acordo com circunstâncias específicas. O Interpretante Normal é “o hábito deliberadamente formado, auto-analisante – auto-analisante porque formado por meio de análises dos exercícios que o nutriram” (Peirce, 1994, CP 5.491). Daí

derivamos nosso segundo nível de análise, que entende as expressões de escuta menos como indícios de uma escuta dinâmica atualizada na experiência de um ouvinte e mais no conjunto global de expressões de escuta com sua produção de possibilidades, referencialidades e condutas.

Com estas três noções nos referimos à subdivisão triádica do Interpretante Normal que formatam o segundo nível de análise. Muito embora todos os níveis, dada a natureza triádica do próprio Interpretante Normal, sempre já envolvam normas, hábitos e sínteses da escuta, é útil distinguir ainda: um primeiro nível das condições comunicacionais da escuta, um segundo nível das referencialidades da escuta e um terceiro nível ‘prescritivo’. No primeiro, são identificadas expressões de escuta e conjuntos de expressões (sempre no interior de um território circunscrito) que apresentam um tipo de auto-reflexão sobre suas próprias potencialidades e limites; no segundo, são traçadas as operações sígnicas relativas aos referentes da escuta; no terceiro, trata-se das teses efetivamente formuladas por meio de proposições de hábitos que regulam a escuta no território em questão.

No presente artigo, que enfatiza esta ultrapassagem conceitual das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Dinâmico no rumo das escutas pensadas do ponto-de-vista do Interpretante Normal, limitaremos nossas análises a este último aspecto.

A seguir, após uma breve introdução a nosso objeto, utilizamos este aparato conceitual e metodológico para analisar as operações sígnicas que ajudam a esclarecer a produção de escutas da Nona Sinfonia de Beethoven em territórios comunicacionais específicos.

A Nona Sinfonia e suas escutas

Por que, em uma época de grande proficuidade sonora no mundo inteiro e de pungente crítica decolonial, nos voltamos para uma sinfonia de Beethoven? O primeiro critério de seleção da *Nona Sinfonia* foi sua incomparável popularidade. Trata-se mesmo da peça de música com as maiores repercussão e propagação que podemos imaginar, galgadas tanto na história quanto na atualidade⁹. A *Nona* está no concerto, no toque do celular, na trilha do clássico do cinema (*Laranja Mecânica*, de Kubrick), na temática do grande romance (*Doutor Fausto*¹⁰, de Mann). É por isso que não precisamos sequer especificar, no título deste artigo, o nome de seu compositor.

E não só é grande sua – digamos – iterabilidade intersemiótica, como demonstram esses exemplos. A *Nona* é, sobretudo, representativa do próprio conceito ocidental de ‘Música’, de ‘grande música’, de música ‘séria’ (Adorno, 1996), com todas as limitações eurocêntricas que tais noções implicam. As escutas da *Nona Sinfonia* são inquestionavelmente escutas *musicais*, conforme um hábito estabe-

6. A ideia de “corpo tomado” como secundidade da escuta vem de Moraes citado em Santaella (2009, p. 83).

7. Preferimos utilizar – desviando do termo mais corrente nos estudos peirceanos – o termo “Interpretante Normal” ao invés do “final” na medida em que ele ressalta o aspecto de mobilidade e reestruturação (em suma: de produção) das normalidades que regulam as escutas possíveis no interior do conjunto considerado.

8. Pode ser útil retomar as divisões peirceanas em jogo neste trabalho de abordagem das comunicações da escuta: 1. Signo; 1.1 seu Representamen, 1.2 seu Objeto, 1.3 seu Interpretante; 1.3.1 Interpretante Imediato, 1.3.2 Interpretante Dinâmico; 1.3.3 Interpretante Normal

9. O documentário *Following the Ninth*, de Kerry Candaele (2013) apresenta a impressionante relação, sempre mais intensa, do oriente com a Op. 125 de Beethoven.

10. O *Doutor Fausto* tem, para nós, interesse não só por mencionar diretamente a Nona Sinfonia de Beethoven, mas por seu procedimento. Em função da narrativa sobre a vida de um compositor fictício, representativo do século XIX em sua megalomania trágica, o narrador (amigo e biógrafo do protagonista) elabora incontáveis relatos de escuta. Sem, é claro, que as músicas em questão tenham jamais sido ouvidas fora do livro. O romance se comporta, nesse sentido, como uma reflexão sobre a realidade semiótica da escuta.

lecido e impessoal. Não há debate sobre se uma sinfonia de Beethoven se qualifica ou não como música, ao contrário do que ocorre com fenômenos relegados a categorias 'degeneradas': músicas ditas de consumo, populares, folclóricas, etc., sobre as quais resta margem para se dizer: 'isto não é música, é barulho' (como se a música não fosse, ao contrário, um recorte do barulho que é sua condição fundante¹¹). Daí sua pertinência para uma reflexão sobre a escuta *musical*, não obstante queiramos, com isso, problematizar essa noção.

Pareceria natural, vindo desta caracterização, afirmarmos que a *Nona* é um exemplo de música que foi massivamente escutada ao longo da história e, por isso, também, muito discutida. Mas o desafio está em abandonar esta perspectiva pela qual haveria, de um lado, uma sinfonia como escutada e, de outro, os muitos significantes que expressassem esta escuta. Como Deleuze e Guattari (2014, p. 57) sugeriam, as expressões também trabalham seus conteúdos. É este trabalho que procuraremos verificar no caso de um território *signico* específico.

Definimos um território de escutas como um conjunto de signos de escutas que ao mesmo tempo produzem, de forma imanente ao território (isto é, não-universalmente), as escutabilidades possíveis e comunicáveis. Porém, como no processo de desterritorialização teorizado por Deleuze e Guattari (2011, p. 154), um território nunca se estabelece sem também dar vazão a linhas de fuga que fazem e desfazem seus hábitos e regulações. Como já insinuamos, é com a noção peirceana de interpretante que se poderá dar conta destas habituações sobre práticas de escuta. Em outras palavras: nosso objeto de análise não é a *Nona Sinfonia*, mas os signos de suas escutas, com suas atualizações (níveis do Interpretante Dinâmico) e hábitos (níveis do Interpretante Normal).

Dado que a *Nona* vem sendo escutada desde 1824 – e que sua escuta vem sendo expressa e produzida em muitos e variados meios de comunicação, do comentário verbal e do texto crítico às já mencionadas reduções e arranjos (F. Liszt, R. Wagner), traduções audiovisuais (S. Malinowski) e pintura (G. Klimt), etc. – esta investigação exige uma circunscrição pontual, que, neste texto, estabelecemos em torno dos Interpretantes verbais de escuta e, dentro deles, dos relatos de escuta encontrados em jornais nacionais da época da estreia da peça no Brasil, em 1918.

Interpretantes de escutas da *Nona Sinfonia* nas publicações em torno da *première* brasileira

Este território consiste de signos de escutas publicados em outubro de 1918, em periódicos do Rio de Janeiro, nos dias próximos e na própria data da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven no Brasil (ocorrida no Municipal do Rio no dia 7). Tivemos acesso a estes materiais por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹².

Já observamos que a proposta de uma análise da produção comunicacional da escuta musical deve se voltar, em especial, para a dimensão dos Interpretantes (nos termos de uma semiótica peirceana). Aqui, analisaremos este ter-

ritório de signos de escuta, especificamente, sob o ponto-de-vista do Interpretante Normal¹³. Abordaremos três semioses, correspondendo cada uma, predominantemente, a um dos níveis do Interpretante Normal: primeiro, a normalização das próprias capacidades comunicacionais dos signos interpretantes da escuta da *Nona Sinfonia*; segundo, a normalização do objeto destes signos; terceiro, a normalização dos hábitos de escuta.

Em um primeiro nível, voltado para o modo como os signos delimitam suas próprias potencialidades, identificamos uma série de relatos que, ao mesmo tempo em que expressam uma escuta das execuções de estreia da *Nona*, remetem a sua própria insuficiência. Diz um jornalista-ouvinte (Constalat, 1918, p. 14) que “não sou eu, pois, que a estas horas da manhã, tendo que dar uma impressão rápida aos leitores do terrível dia musical de ontem, no Municipal, que irei fazer a crítica desta monumental obra”.

Verificamos, no conjunto, uma produção de modéstia, de economia ou de laconismo relativamente ao relato de escuta:

O pouco tempo de que dispomos para escrever esta chronica, no mesmo dia em que, no Municipal, se representa, pela primeira vez, no Rio, a 'Louise', de Charpentier, priva-nos de reproduzir aqui alguns factos curiosos que se prendem á 9ª Symphonia [...] (Gazeta de Notícias, 1918, p. 4).¹⁴

A condição mesma do relato, no jornal, é reiteradamente a insuficiência – seja por falta de tempo, seja por falta de espaço:

A falta de espaço obriga-nos a retirar, á ultima hora, do nosso numero de hoje a chronica de nosso companheiro G. de C., sobre a primeira da opera *Herodiade*, cantada hontem no Municipal [no mesmo programa na *Nona*] (O Paiz, 1918);

seja, ainda, por falta de autoridade:

Só sobre ella [a *Nona Sinfonia*] existe uma verdadeira biblioteca. As maiores sumidades musicais sobre ella já se pronunciaram. Não é nesta pagina jornalística, escripta em estylo telegráfico, que cumpre analysa-la. Darei, pois, tão somente um ligeiro 'compte-rendu' da obra e de sua execução (O Imparcial, 1918).

No conjunto, surge um tipo de autorreflexão levada a cabo pelos próprios signos jornalísticos de escuta sobre sua condição comunicacional: falta tempo para fatos curiosos, falta espaço para fazer a crônica da peça que acompanhou a *Nona*, falta à página jornalística suficiência em seu propósito analítico que os relatos 'autorizados', ao contrário, realizariam. Relatos que se encontram, isso sim, nos livros de especialistas (e então a escuta passa pelas sumidades musicais da biblioteca). É o caso do “delicado folheto” – escrito pela “ilustre pianista, mlle. Rezende Martins”, uma das “mais talentosas musicistas que já nos foi dado admirar” – que

todos os amadores de música devem ler, afim de bem compreender a grandiosa obra que é a *Nona Symphonia* de Beethoven. E o que ela é ninguém melhor pode explicar que mlle. Rezende Martins (A

11. Como diz Luís Cláudio Ribeiro (2012, p. 10-11), inspirado em Michel Serres: “a música precisa de ruído; o ruído não precisa absolutamente da música”.

12. <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

13. Para uma delimitação da concepção aqui adotada da divisão dos signos, cf. a seção 2. Para uma análise mais ampla deste território de signos, que inclui também os Interpretantes Dinâmicos, cf. Autor, 2022.

14. Os textos, do começo do século XX, são citados aqui em sua grafia original.

Razão, 1918, grifo nosso).

Por sua vez, o folheto de Rezende Martins (S/D, p. 156) apela tanto a Wagner – que “redigiu um comentário de modo a guiar o auditório, introduzindo-o no sentimento da obra”, sendo “esse programa explicativo que tentamos aqui reproduzir” – quanto a Goethe:

A transição da terceira para a quarta parte começa por um brado, que poderia encontrar uma interpretação ainda nas palavras de Goethe: ‘Bem vejo... minha alma insaciável está fechada às doçuras da paz!’ (Rezende Martins, S/D, p. 160).

O avizinhamento de signos que o território (de escutas da *Nona* nas publicações em torno da *première* brasileira) configura produz uma escuta irredutível à ordem do que pode ser relatado “em estilo telegráfico”. Essa produção, contudo, não opera por meio de uma falta, mas justamente de uma abundância de conexões interpretantes: a biblioteca, as sumidades musicais, a musicista, o compositor e o poeta romântico. Quem escuta deve ser – *por outros meios* – orientado, familiarizado para a *importante audição*:

A propósito desse fato [a estreia da *Nona*], e para orientar, ou familiarizar mais o público com essa audição importante, a sra. A. de Rezende Martins escreveu um pequeno folheto de comentários estranhos de autores diversos sobre a *Symphonia*. [...] O tratado é utilíssimo. E [...] merece ser lido por quem vae ouvir a formidável peça orchestral (O Imparcial, 1918, p. 7).

Os Interpretantes Normais, por seu primeiro aspecto (que diz respeito a sua própria possibilidade de vir a ser), determinam, portanto, uma espécie de limitação que é ao mesmo tempo promessa postergada e garantia de que uma escuta sem limite efetivamente existe em outros textos interpretantes.

Em um segundo nível, veremos como outras operações sógnicas reforçam esta ‘limitação’ da escuta pela produção de expectativa diante de uma obra imortal, genial, monumental que lhe corresponde como referencialidade.

No dia anterior à estreia da *Nona* no Brasil, o periódico O Paiz informava que

O maestro Marinuzzi dirigirá quatro concertos no decorrer da presente temporada, e um destes constituirá, por certo, o maior acontecimento artístico de toda a temporada artístico-theatral do corrente anno, pois serão executados o grandioso oratório sacro do grande musico francez Cesar Frank, e o *mais glorioso monumento da musica classica*, a *Nona Symphonia* de Beethoven, ambas completamente novas para a nossa capital. A execução da *Nona Symphonia*, que é a obra prima do imortal Beethoven, sempre constituiu um acontecimento artístico em Paris, em Berlim, em Londres, em Roma, em Viena, onde foi realizada pelo menos uma vez em cada dez anos. Tanto mais o será para nós, sendo esta a primeira vez que se executa no Brasil (O Paiz, 1918, p. 5, grifo nosso).

Trata-se, é claro, de um anúncio, mas um anúncio que deixa implícita alguma familiaridade prévia com a escuta do “mais glorioso monumento da musica clássica”. A escuta começa antes da escuta. Pois já “há por toda parte fervorosos admiradores de Beethoven que nunca a ouviram executar”, como noticia a Revista da Semana (1918, p. 21) dez dias antes da estreia. A expectativa, sempre na relação reverencial com a “obra imortal”, mas também com outros espaços incensados (as capitais da Europa ocidental), é produzida como tendo sido gestada há muito tempo, em especial no que diz respeito a essa

9ª *Symphonia* de Beethoven, por cuja audição tanto aspirava o nosso ambiente musical. Esta audição nos foi prometida na temporada passada para a que hoje expira. Desde então, há um anno, portanto, a caldeira da curiosidade do publico recebia o calor da longa expectativa, até que entrou em franco período de ebulição, desde que foi publicado o primeiro anuncio da obra imortal de Beethoven. (Gazeta de Noticias, 1918, p. 4)

A expectativa é legitimada não só pelo “nosso ambiente” e “nosso meio”, mas também pelo signo da Europa como autoridade. E então a escuta deve comportar um entusiasmo análogo ao que a *Nona Sinfonia* desperta no ouvinte de lá:

Nenhuma outra exibição de arte, que saibamos, despertou jamais, no Rio de Janeiro, curiosidade mais intensa, preocupação mais febril, do que a que se vinha observando no nosso meio, durante a expectativa do Concerto Symphonico de hontem [...]. Essa curiosidade era devida, principalmente, á “9ª *Symphonia*” de Beethoven, que será executada pela primeira vez na America do Sul, e cuja aparição num programa de concerto, ainda na Europa, é objeto do mais vivo entusiasmo (Gazeta de Noticias, 1918, p. 4)

Não se trata simplesmente de mensagem publicitária, seja pela forma de coluna, seja porque o ouvinte é menos seu destinatário do que resultado, efeito interpretante do próprio anúncio da execução (que encaminhou a preocupação febril). É só porque a escuta já começou, por assim dizer, que se pode *dar razão* aos anúncios:

Com razão se anuncia a próxima audição da *Nona Symphonia*, de Beethoven, como o maior acontecimento artístico do anno. [...] A maior dificuldade na interpretação desta pagina sublime de musica, considerada por alguns como a obra mais genial da arte musical, reside na exigência das massas coraes disciplinadas e á altura de acompanharem dignamente as massas orchestraes. (Revista da Semana, 1918, p. 21)

Os signos da expectativa (a caldeira da curiosidade em ebulição, o grande acontecimento artístico e a obra genial, imortal) são então validados com recurso a interpretantes-dinâmicos-intelectuais-relacionais e especializados que, embora com simplicidade, distinguem os elementos instrumentais da composição (massas corais e orquestrais). Esse processo de legitimação habitual da expectativa chega a formular-se explicitamente:

É pois legitima a *anciedade* com que o publico do Rio aguarda a execução da *Nona Symphonia*, ensaiada e regida pelo maestro Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bolonha.” (Revista da Semana, 1918, p. 21)

Nesse caso, a incidência é de um interpretante-dinâmico-especializado que conecta a expectativa da escuta à reputação do regente Marinuzzi. Essa, aliás, se desdobra e reitera abundantemente no território:

Na proxima semana, começarão os grandes concertos symphonicos dirigidos pelo illustre maestro Gino Marinuzzi [...]. O grande musicista, digno diretor do maior conservatorio musical da Italia, [...] já está ensaiando ha dias (Correio da Manhã, 1918, p. 5);

A orchestra foi regida pelo illustre maestro Gino Marinuzzi, diretor do Conservatório de Bologna (Gazeta de Notícias, 1918c, p. 3)

A valorosa orchestra de Gino Marinuzzi, ainda hontem, sustentou na devida altura a reputação de seu regente [...]. *Os ouvidos mais severos não podiam deixar de ficar satisfeitos* (Correio Paulistano, 1918c, p. 3, grifo nosso)

Gino Marinuzzi pode estar orgulhoso do êxito obtido pelo primeiro grande concerto symphonico realizado sob a sua competente direção, no Municipal. [...] *Nem outra coisa era licito esperar* [...] do programa habilmente organizado pelo talentoso maestro italiano (A Época, 1918, p. 9, grifo nosso);

O elogio do maestro, antes e depois das execuções, é um hábito reiterado em diversos signos. Mas vemos bem, recorrendo ao único contra-exemplo no território, que a aquisição de consistência desse hábito não está dada *a priori*:

Seguiu-se o famoso concerto com a nona symphonia de Beethoven, que o Sr. Marinuzzi dirigio com ar de enfado e a *Rebecca*, de Cesar Franch, ouvidas com interesse mas sem causarem o menor entusiasmo á extraordinária concorrência que encheo completamente o Municipal (Comedia Jornal De Theatro, 1918, p. 6)

Da perspectiva pragmaticista que guia a análise, essa exceção não tem mais relevância que um fenômeno que não se territorializa em hábito: é como uma normalização abortada. É o contrário do ganho de consistência de certos signos (o maior acontecimento, o monumento da música clássica) que se verifica na passagem de um jornal a outro, e do Rio de Janeiro a São Paulo, quando a escuta é preparada pelos relatos da imprensa que a precederam:

O maestro Gino Marinuzzi dirigirá a Nona Symphonia de Beethoven que foi executada ha poucos dias no Rio, sendo proclamada pela imprensa carioca o maior acontecimento teatral do corrente anno. *O maior monumento da musica classica* será cantado por mlle. Yvone Gall e srs. Franz e Journet, e pela massa coral [...] (Correio Paulistano, 1918a, p. 5, grifo nosso).

O monumento é como que literalizado, tornado em objeto da escuta no conjunto de signos que a normalizam. Talvez por isso seja possível ao crítico d'O *Imparcial*, citando Berlioz, inferir de sua escuta (interpretante-dinâmico-intelectual-hipotético) a própria cena da composição:

Quando Beethoven, terminando sua obra, considerou as majestosas dimensões do monumento que acabava de ultimar, certamente deve ter dito: Agora que venha a morte, minha missão está acabada (Constallat, 1918, p. 14).

Vimos, em resumo, como um primeiro estrato de signos normalizava as capacidades comunicacionais (insuficientes) do próprio relato jornalístico verbal em relação à escuta e como um segundo estrato normalizava as possíveis referencialidades dos signos de escuta (o monumento e o maestro). O fundamental, porém, é que não se trata de escutabilidades e referencialidades individuais, da ordem do interpretante-dinâmico, mas da produção do coletivo dos ouvintes, que se veem “dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia*” (O Paiz, 1918).

Em um terceiro nível, veremos como os signos de escutas passam também a prescrever uma determinada conduta e um certo cultivo como hábitos também impessoais para a escuta da *Nona*.

Pois quem escuta essa *Sinfonia* – quem distingue sua dimensão monumental e por ela anseia e se interessa – não pode ser um ouvinte qualquer, mas uma parcela específica da sociedade, como especifica um anúncio da *première* dois dias antes:

No concerto symphonico [...] vae ser executada a “9ª Symphonia”, de Beethoven. Esse numero tem despertado um enorme inte-

resse [...]. Essa peça, somente, vae constituir um acontecimento extraordinário. E a sociedade melhor do Rio tem sentido isso tão bem que é evidente a anciedade e o interesse nada commum por essa festa de musica. (O Imparcial, 1918, p. 7)

A monumentalidade da escuta que discutimos acima, portanto, parece consolidar-se neste território em estrita relação com essa “sociedade melhor do Rio”, ligada ao “nosso anno artístico”. O entusiasmo do “nosso meio musical” se expressa, nas reportagens do dia da estreia, como grandiosidade numérica do público:

A lotação do Theatro Municipal esgotara-se desde a ante-véspera do concerto, sendo que, cerca de 200 pessoas ouviram a execução da 9ª sinfonia, de pé, nos corredores e na caixa do theatro. [...] Foi um verdadeiro ‘fervet-opus’ no nosso meio musical: e o nosso lindo theatro teria ficado dez vezes mais repleto, hontem, se dez vezes maior fosse a sua lotação (Gazeta de Notícias, 1918, p. 4)

Quem frequenta “nosso lindo theatro” é, portanto, devoto a ponto de ouvir a peça em pé. Improvável repetição: o mesmo se passa, uma semana depois, com o público paulista. “A sala do Municipal não tinha uma só localidade vazia e, mesmo nos logares de passagem, havia ouvintes de pé. Tudo cheio, completamente cheio” (Correio Paulistano, 1918b, p. 2). Mas o mais notável, o que é “digno de nota, realmente”, é “a sagacidade do auditorio que hontem se reuniu no Municipal”, a qual, apesar do grande número, escutou a *Nona* “num religioso silencio”¹⁵ (Correio Paulistano, 1918b, p. 2).

Normalizam-se, assim, certos procedimentos habituais do escutar neste território. O público é louvado pelos críticos-relatores por sua presença numerosa e por seu respeito ao hábito de escutar em silêncio. Mas nem sempre se trata de calar. A exceção é feita aos hábitos do comentário antecipado e do aplauso, que dão testemunho da curiosidade e da compreensão dos ouvintes:

Durante o intervalo da primeira¹⁶ á segunda parte, todo o theatro era uma vastíssima colmeia. E, no tépido ambiente, [...] vozeavam incessantemente os commentarios antecipados, dominados pela curiosidade intensa de ouvir pela orchestra de Marinuzzi essa esplendida e monumental *nona symphonia* (O Paiz, 1918)

A assistência, pelos vibrantes e calorosos aplausos que dispensou á orchestra [...] demonstrou que sentiu, compreendeu e admirou todas as belezas de ambas as composições [a *Nona* e o *Oratório Sacro*]” (Correio Paulistano, 1918b, p.2)

O aplauso como signo da compreensão de um público cultivado é legitimado ainda por menção à *première* de Vienna: “No dia 7 de maio de 1824, quando a ‘Symphonia com côros’ foi executada pela primeira vez, o êxito estalou com um raio. Os aplausos, as aclamações não cessam mais” (O Estado de S. Paulo, 1918, p. 4). Na ocasião, Beethoven, conforme esse crítico, ao voltar-se para o público, “vê o entusiasmo frenético”, vê como “a emoção cresce até o delí-

15. O elogio de uma escuta religiosa, diga-se de passagem, parece ecoar o comentário de uma coluna d'O *Pharol* (1912, p. 1), de Minas Gerais, seis anos antes da *première* da *Nona*: “A *Nona Symphonia* não requer sómente um auditorio de admiradores, mas tambem de fieis em estado de emoção religiosa”.

16. O oratório de César Frank.

rio: não pouca gente chora...” (O Estado de S. Paulo, 1918, p. 4). Equivalência com o público brasileiro, que, “Á ultima phrase” da sinfonia “levantou-se e fez extraordinaria ovacão” (O Paiz, 1918, p. 5)

Inútil reduzirmos, aqui, a lotação, o aplauso e o choro a sua operação como interpretante-dinâmico-energético da escuta; é preciso encará-los como elementos distribuídos por um conjunto de regras normalizadas. Estamos menos no nível da tradução da escuta como representação (‘como foi’ a escuta dos críticos e repórteres) do que no de sua produção regulada: é sempre uma audiência que – felizmente – observa certas regras. O contra-exemplo – que, por negação, confirma a regra de escuta – vem do crítico de *A Época*, que apela ao público do teatro que se comporte com a devida distinção:

É lamentável que o público que frequenta o Municipal, e que incontestavelmente é o mais distinto possível, não ligue, em regra geral, a devida atenção ao que está executando e se permita perturbar os que estão realmente interessados pelo espetáculo, levantando-se inopinadamente ou retardando a entrada para a plateia, como aconteceu hontem, especialmente no inicio da terceira parte (*A Época*, 1918, p. 9)

Os interpretantes-normais tornam tênue a linha que distingue entre relato e prescrição. O público pode vozear, aparentado a uma colmeia, mas somente antes da execução; não pode, porém, circular perturbando os demais. Deve calar, a não ser pelo aplauso e pelo choro. São os hábitos de escuta e a conduta no concerto que possibilitam o ouvinte ao mesmo tempo em que lhe conferem consistência semiótica. Não poderia se tratar de um público inculto¹⁷, visto que,

sejamos francos, as duas obras de arte que se executaram [...], para serem devidamente apreciadas, demandam ouvintes de certo cultivo intelectual e esthetico, notadamente a celebre e tão discutida symphonia com côros, de Beethoven (*Correio Paulistano*, 1918b, p.2, grifo nosso)

Também conforme a palavra de Richard Wagner, citada na crônica do *Correio Paulistano* (1918, p. 2), “a ‘Nona Symphonia’ exige, para sua compreensão absoluta, que o ouvinte possua, além de uma intenção pessoal íntima, um certo preparo intellectual e esthetico”. Além de uma conduta específica no concerto, então, voltamos a deparar com a normalização de uma necessidade de cultivo e instrução da escuta. O “folheto” da Mlle. Rezende Martins é, como já observamos, reiteradamente recomendado (*A Razão*, 1918, p. 6; *Correio da Manhã*¹⁸, 1918, p. 3; *O Imparcial*, 1918, p. 7) para a instrução do público em relação a essa “audição importante” (*O Imparcial*, 1918, p. 7).

17. Remetemos, com esse termo, ao trabalho de Bieletto-Bueno (2018), que aborda as práticas de escuta no México pós-revolucionário e identifica a oposição que se estabelece entre uma escuta espiritualizada das elites e sua contraparte “inculta e escandalosa”. É, em outros termos, também um estudo do que chamamos aqui de hábitos de escuta, “maneiras situadas de ordenar e dar sentido ao mundo e a suas entidades a partir da escuta”.

18. Remetemos, com esse termo, ao trabalho de Bieletto-Bueno (2018), que aborda as práticas de escuta no México pós-revolucionário e identifica a oposição que se estabelece entre uma escuta espiritualizada das elites e sua contraparte “inculta e escandalosa”. É, em outros termos, também um estudo do que chamamos aqui de hábitos de escuta, “maneiras situadas de ordenar e dar sentido ao mundo e a suas entidades a partir da escuta”.

Também Hector Berlioz é incorporado no território, e similarmente por relato de escuta da *Nona* já discutido neste trabalho:

Berlioz elogia também enormemente a nona symphonia, mas diz que nella existem uns quantos agrupamentos de notas a que é absolutamente impossível dar o nome de accordes e que não sabe a razão de taes anomalias (*Correio Paulistano*, 1918, p. 2).

Por fim, mesmo o signo Goethe aparece nesta produção de cultivo para a escuta: é mencionado tanto na crônica d’*O Estado de S. Paulo* (1918, p. 4: “Goethe também dizia [de Beethoven que] seu grande espírito vê o que nos é obscuro [...]”) quanto na crônica d’*O Paiz* (1918, p. 5): a “disposição melancólica persiste e cresce, e apesar de sua grandiosidade, mantém o seu character, que está explicado como o de renuncia e privações, segundo um verso de Goethe”.

O trabalho de produção dos hábitos de uma escuta ‘cultivada’ passa por todas essas particularidades. Por essa produção tanto de uma escuta cultivada quanto de uma conduta adequada no concerto, a comunicação parece já se comportar como uma produção micropolítica de escutabilidades, escutas e hábitos do escutar.

Considerações finais

Nas páginas precedentes, nos voltamos para os signos de escuta nas publicações jornalísticas em torno da estreia da *Nona Sinfonia* de Beethoven no Brasil. Analisamos o modo de funcionamento destes signos, e, especialmente, o aspecto de Interpretante Normal que o território desenvolve. A análise nos conduziu na direção de uma tripla produção. Esta micro produção comunicacional é flagrada na relação dos interpretantes da escuta (1) com suas próprias condições comunicacionais, (2) com suas referencialidades e (3) com os hábitos que ela normaliza. No primeiro nível, o jogo dos interpretantes estabelecia os limites, bastante restritos, da comunicabilidade da escuta no relato jornalístico em

colunas, matérias ou reportagens. No segundo nível, o objeto da escuta era normalizado com recurso ao “monumento”, por sua vez associado a um grande “entusiasmo” e “expectativa”.

No terceiro nível, normalizava-se a necessidade de um “cultivo” intertextual bastante específico e de uma conduta adequada no concerto correspondente à “sociedade melhor” que constituía o público daquela “importante audição”.

Em resumo, o território distribui escutas em uma comunicabilidade expressamente limitada, de um monumento audível para um ouvinte cultivado e de conduta distinta.

Tivemos a oportunidade de investigar muitos outros aspectos desta produção comunicacional de escutas, além de manusear expressões de escutas em outros territórios (cf. Lucas, 2022). Com o presente recorte, buscamos somente ilustrar o modo como a comunicação trabalha e produz escutas musicais para antes e depois de um simples gesto de recepção passiva, imediata ou fenomenologicamente depurada. Não é que nos relatos de escuta vejamos sinais de uma insuficiência relativa à experiência efetiva do ouvinte; o conjunto dos signos é que produz uma insuficiência. Não desvendamos o monumento beethoveniano como o referente da escuta da *Nona*; somente apontamos os traços de sua constituição sempre instável nos diálogos em que a

obra e sua escuta se emaranham. Finalmente, não se trata de uma cartografia exaustiva dos hábitos de escuta da *Nona*, mas sim de verificar algumas das comunicações que os expressam e regulam. A sugestão que fica é a de uma micropolítica da escuta musical que a pesquisa em comunicação pode passar a flagrar nos mais diferentes territórios.

Referências bibliográficas

Almeida, Laís F. B.; Janotti Jr., Jeder. (2015). Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos. *Fronteiras - estudos midiáticos*, 17 (3), 271-280. doi: 10.4013/fem.2015.173.01

Lucas, Cássio B. (2018). Julia Kristeva e a semanálise: dos dialogismos às significâncias. *Animus. Revista interamericana de comunicação midiática*, 17 (34), 39-53. <https://doi.org/10.5902/2175497729032>.

Lucas, Cássio B. (2022). *Escutas Expandidas e a produção comunicacional de escutas musicais* (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

Barthes, Roland. (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris, França: Ed. du Seuil.

Barthes, Roland. (1974). Théorie du texte. In: *Encyclopaedia Universalis*. Recuperado de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

Bijsterveld, Karin. (2019). *Sonic Skills*. Londres, RU: Palgrave Macmillan.

Constallat, Benjamin. (8 de out. 1918). Crônica musical - Temporada Lyrica. *O Imparcial*, p. 14.

Correio da Manhã. (22 de set. 1918). Música - Concertos Symphonicos de Marinuzzi.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2014). *Kafka - Por uma literatura menor*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2011). *Mil Platôs (Vol. 1)*. São Paulo, SP: Editora 34.

Derrida, Jacques. (Sem data). O signo, a estrutura e o jogo no discurso das ciências humanas. In: Coelho, E. P. (Org.) *Estruturalismo - antologia de textos teóricos*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

A Época. (27 de set. 1918). *No municipal* (p. 9).

Estivalet, Felipe. V. (2020). Virtuosismo da escuta e produção de introspecção. In: *Poderes do Som - Políticas, escutas e identidades*. Florianópolis, SC: Insular Livros.

Foucault, Michel. (2005). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, RJ: Forense.

Gazeta de Notícias. (8 de out. 1918). *O 4º Concerto Symphonico - A 9ª Symphonia de Beethoven e o Oratorio Rebecca, de Cesar Franck* (p. 4).

O Imparcial. (6 de out. 1918). *A 9ª Symphonia de Beethoven. Theatros e Musica*. (p. 7).

Jakobson, Roman. (2015). *Linguística e comunicação*. São Paulo, SP: Cultrix.

Kasunic, David. (2013). On "Jewishness" and Genre. In: Donovan, S.; Grimes, N.; Marx, W. *Rethinking Hanslick: music, formalism and expression*. Rochester, EUA: University of Rochester Press.

Kristeva, Julia. (1969). Sémanalyse: Conditions d'une sémiotique scientifique. *Semiotica*, 5(4). <https://doi.org/10.1515/semi.1972.5.4.324>

Kristeva, Julia. (2012). *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva.

LaboriaCuboniks. (2018). *Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*. 2018. Recuperado de <https://laboriacuboniks.net/manifesto/>.

Lévi-Strauss, Claude. (2014). *Mythologiques Vol 1. - Le cru et le cuit*. Paris, França: Plon.

Marx, Karl. (1987). *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo, SP: Nova Cultural.

Moraes, J. Jotade. (1983). *O que é música*. São Paulo, SP: Brasiliense.

O Paiz. (8 de out. 1918). *Artes e artistas - Música* (p. 5).

Peirce, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.

Plaza, Julio. (2008). *Tradução intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva.

Revista da Semana. (28 de set. 1918). *A Nona Symphonia. Notícias e Comentários* (p. 21).

Santaella, Lúcia. (2009). *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. São Paulo, SP: Iluminuras.

Schaeffer, Pierre. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Espanha: Alianza Editorial.

Stockfelt, Ola. (2013). Adequatemodesoflistening. In: Cox, C.; Warner, D. *Audio culture: readings in modern music*, pp. 88-93. EUA: Bloomsbury.

Szendy, Peter. (2008). *Listen: a history of our ears*. Nova Iorque, EUA: Fordham University Press.

Semiotics of Culture and the Free Energy Principle: weaving affinities

The article proposes an articulation between Semiotics of Culture, especially from its main author, Iuri Lotman, and the Free Energy Principle, proposed by the neuroscientist Karl Friston. The objective is to produce a theoretical approach to alterations triggered by the relations between cultural systems and their exteriors; from communication, then. Both Semiotics of Culture and the principle in question, appropriated from neuroscience, query the notions of “inside” and “outside” in systems and provide useful tools to deepen the idea of a communication that propels changes of state of affairs. At the end, an aphoristic exercise is proposed to delineate, still in an embryonic manner, what we understand to be a *de-formative communication*.

Keywords

Semiotics of Culture; Free Energy Principle; entropy;
border; de-formative communication.

Semiótica da Cultura e Princípio da Energia Livre: tecendo afinidades

O artigo propõe uma articulação entre ensinamentos da Semiótica da Cultura, em especial a partir de seu principal autor, Iuri Lotman, e o Princípio da Energia Livre, preconizado pelo neurocientista Karl Friston. O objetivo é produzir uma reflexão teórica a respeito das mudanças desencadeadas a partir das relações entre sistemas culturais e seus exteriores; é dizer: a partir da comunicação. Tanto a Semiótica da Cultura quanto o princípio em questão, oriundo da neurociência, interpelam as noções de “dentro” e “fora” de sistemas e fornecem ferramentas profícuas para aprofundarmos a ideia de uma comunicação propulsora de mudança de estado de coisas. Ao final, é proposto um exercício aforístico para delinear, ainda que de maneira embrionária, o que entendemos ser uma *comunicação de-formativa*.

Palavras-chave

**Semiótica da Cultura; Princípio da Energia Livre; entropia;
fronteira; comunicação de-formativa.**

Introdução

O limiar entre ser “um” e ser “outro” (e ser ambos – o mesmo, mas já outro): é esse o ponto crucial do artigo ora apresentado. Isto posto, tentaremos, nas próximas páginas, desenvolver uma reflexão teórica acerca de processos comunicativos que engendram mudanças múltiplas: naquele que comunica, naquilo e naquele comunicado; é dizer: alterações nos sistemas culturais afetados pelo trânsito de textos entre um e outro; textos que cruzam fronteiras, diferenciando-se de si mesmos ao sofrerem atos contínuos de tradução, tornando-se, no movimento – tanto textos quanto sistemas –, *outros*.

Contudo, nossa atenção se volta não só ao *que* se altera, mas, principalmente, ao próprio gesto de alteração (propulsionado pela comunicação); ou seja, à *passagem* de um estado a outro; ao desequilíbrio e ao dinamismo intrínseco aos sistemas culturais, característica que Machado (2021) sublinha ao afirmar a ausência de história naquilo que é estático.¹ Interessa-nos, sobretudo, entender – para além do instante da mutação – o que a impulsiona e a maneira como ela ocorre (ou pode ocorrer). Dito de outra forma, nosso objetivo é compreender os processos comunicativos que, uma vez efetivados, permitem a um sistema cultural dizer algo novo, de um novo jeito, assimilada uma nova gramática e uma nova sintaxe capazes, a seu turno, de gerar expressividades outras e de fazer proliferar sentidos múltiplos antes não pensados – e talvez sequer pensáveis. Partindo disso, algumas perguntas reverberam com maior intensidade: como esses processos acontecem? Como um sistema cultural muda – e eles mudam constantemente – enquanto se mantém ainda *um sistema*? Como é possível uma cultura² adquirir a habilidade de estruturar textos de maneira diferente da – até então – comum e ordinária? Aliás, o que define que esse sistema cultural é o mesmo ainda ou já é outro, demasiadamente diferente do que era para manter um nome ou uma alcunha? Que processos afetam e moldam as alterações, estabilizando-as, depois, *desse* jeito e não *daquele*? O que as faz possíveis, como são acionadas, que linhas de forças se cruzam para propulsionar um ato de renovação, explosiva ou gradual³? Como descrever esses movimentos? E por outro lado: que mecanismos operam de forma a conter a explosão, a mudança extrema? Os sistemas possuem a capacidade de – intencionalmente ou não – controlar suas fronteiras e as trocas que ali ocorrem, de forma a se manter uma unidade, evitando ou desacelerando a perda da forma atual sem que se tenha qualquer certeza sobre a forma seguinte?

1. “Nenhum sistema em equilíbrio pode ter história se permanece fechado em seu estatismo” (Machado, 2021, p.47).

2. Cultura, na perspectiva da Escola de Tartu-Moscou, à qual somos signatários, pode ser entendida como um conjunto de textos ordenados entre si, em diferentes níveis, formatando uma memória não-hereditária comum: “[...] a cultura é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida” (Machado, 2003, p.157). “Sistema cultural”, dessa forma, seria o conjunto de textos de uma dada cultura.

3. Lotman (1999) diferencia processos de mudança nos sistemas culturais entre *graduais* – mais lentos e previsíveis – e *explosivos* – que, como indica o nome, são imprevisíveis, intempestivos e rápidos. Ambos os processos podem coexistir em um mesmo sistema cultural, ocorrendo em áreas distintas deste. Este ponto será importante quando discutirmos, abaixo, o conceito de *entropia*.

É em busca dessas respostas que propomos um exercício teórico que articula ensinamentos da Semiótica da Cultura (SC) – como o léxico disposto nos primeiros parágrafos já denunciava – ao Princípio da Energia Livre (PEL) desenvolvido por Karl Friston (2010), neurocientista que teoriza a respeito do funcionamento do cérebro humano e, mais que isso, da relação de sistemas pensantes com seu entorno.⁴ Tal engate, a um primeiro olhar possivelmente aleatório, carrega, em nosso entendimento, grande potência criativa para auxiliar a pensar os processos comunicacionais e as mudanças intrínsecas a eles.

A seguir, na próxima seção, demarcaremos algumas afinidades entre SC e PEL; ato sequencial, debateremos dois conceitos caros a ambos, quer sejam: *entropia* e *fronteira*; estes conceitos serão, a seu turno, importantes para esboçarmos – ainda de maneira muito incipiente – o que entendemos se tratar de uma *comunicação de-formativa*: promotora de mudanças de forma sem que haja a garantia da forma seguinte. Apontar caminhos potenciais para esta imaginação conceitual porá fim ao exercício aqui proposto – restando, não há dúvidas, espaço para questionamentos e críticas, a serem endereçadas em trabalhos futuros. Por ora, trata-se de conjurar um nome, e ver até onde ele nos leva (e até onde o podemos levar).

Tecendo afinidades entre Semiótica da Cultura e Princípio da Energia Livre

Friston (2010) afirma que a característica definidora dos sistemas biológicos – dos mais simples aos mais complexos, incluindo suas formas sociais – é *manter-se um* (“maintain their states”) frente a um ambiente em constante mudança. O PEL agiria aí: “O princípio é essencialmente uma formulação matemática de como sistemas adaptativos (isto é, agentes biológicos, como animais ou cérebros) *resistem a uma tendência natural à desordem*” (Friston, 2010, p.127, grifo e tradução nossos)⁵. Em outras palavras, o PEL pode ser entendido como uma resistência à ação de forças entrópicas, capazes de desfazer a coerência interna de um sistema e, potencialmente, diluí-lo no ambiente e em conexões outras. Segundo o autor, haverá um movimento sistêmico de busca de manutenção ou promoção das condições em que dado sistema está inserido. É o mesmo que dizer: o sistema se atualizará (movimento interno) e atuará no seu entorno (movimento externo) em nome de melhores condições para sua permanência ao longo do tempo. Daí que se insinua uma possibilidade de apropriação do PEL pela semiótica: trata-se da *leitura* de sinais externos por um corpo interno; mais que isso, da *escrita* (produção) de um mundo externo de acordo com as expectativas de um sistema em relação ao que está ou *seria melhor se estivesse* diante de si. Signos em ação: é o próprio processo da semiose que está no cerne do debate.

Preocupação semelhante perpassa os escritos dos autores da Semiótica da Cultura, que tornam central a relação entre espaços semiótico e alôs semiótico ou, em outras palavras, a relação de uma cultura com o que é externo a ela;

4. Vale lembrar que, para Lotman, a própria cultura é um sistema pensante (Machado, 2003).

5. “The principle is essentially a mathematical formulation of how adaptive systems (that is, biological agents, like animals or brains) resist a natural tendency to disorder”.

assim como para o PEL, é basilar as trocas fora-dentro: “A introdução do não sistêmico em um sistema constitui uma das fontes mais importantes para a transformação de um modelo estático em um dinâmico” (Lotman, 2021, p.87). Dessa forma, a Semiótica da Cultura apresenta conceitos bastante úteis para pensarmos os processos comunicativos: a fronteira como espaço de contato entre sistemas semióticos distintos; a tradução dos textos culturais que transitam de um sistema a outro; e que são invariavelmente transformados nesse – e por esse – movimento; modelizados/internalizados agora por um novo sistema (aliás, seria mais correto afirmar não se tratar de mero “trânsito”, mas sim da transformação e da apropriação dos textos de sistemas culturais adjacentes, que passam a compor o repertório deste sistema. Afinal, ao ser traduzido de uma cultura a outra, um texto não deixa de existir no sistema anterior; antes, passam a existir dois textos, modelizados por sistemas diversos. O que há, então, é a proliferação de textos culturais, que se diferenciam uns dos outros a partir dos múltiplos processos de tradução semióticos).

Da mesma maneira, o PEL nos auxilia no entendimento das trocas comunicativas. Enquanto *princípio* que compreende as relações de um corpo com o que lhe é externo, faz-se aplicável a todos os processos de intercâmbio entre “dentro” e “fora”. Seguindo esse raciocínio – e devido à sua característica semiótica –, de um corpo unicelular às culturas humanas complexas, haveria uma lógica comum na operação das trocas sógnicas. Indo mais a fundo, o PEL reflete sobre como um sistema estará *no momento futuro* a partir das informações que consegue obter do exterior *agora*; relacionando-as à sua memória de experiências prévias; e produzindo inferências baseadas nisso. Em suma, trata-se de uma tentativa de *redução da surpresa* em relação ao entorno (Friston, 2010; Friston et al., 2022; Kirchoff et al., 2018): um exercício de compreensão do que o “fora” diz ao “dentro” e como o “dentro” processa as informações que soube obter, atualizando-se e/ou atualizando o ambiente, agindo da maneira mais conveniente possível para que se mantenha vivo no instante seguinte, e assim sucessivamente.

Pietarinen e Beni (2021) falam do PEL sob uma perspectiva semiótica (peirceana, no caso, em especial devido aos processos de inferência ativa abordados pelo princípio). Porém, em nossa leitura, para além disso, destaca-se, nestes autores, a *temporalidade da existência* expressa pelo PEL. Chama-nos a atenção o *trabalho* que dá existir e seguir existindo, a questão fundamental posta da seguinte maneira: que trabalho precisa ser feito por um organismo para que ele se mantenha vivo no momento seguinte (separado do exterior, ainda que em relação com ele), aprimorando seus processos de percepção (fora-dentro) e ação (dentro-fora)?

O PEL (Princípio da Energia Livre) foi colocado no centro de uma imagem viável das percepções de um organismo sobre as consequências de sua ação e sua capacidade de escolher as melhores ou mais eficientes estratégias que contribuem para o cumprimento das melhores consequências possíveis (Pietarinen & Beni, 2021, p.4, tradução nossa⁶).

6. “FEP [Free Energy Principle] has been put at the centre of a viable picture of an organism’s insights into the consequences of its action and its ability to choose the best or most efficient strategies that contribute to the fulfilment of best possible consequences”

Fundamentalmente, por ora, sublinhamos a assunção de que algum trabalho precisa ser feito, o que aproxima o PEL também de ontologias do movimento e do devir: é preciso mudar para permanecer; as ações do presente moldadas por uma vontade de futuro; ações, por sua vez, coordenadas sobretudo pelas trocas informacionais entre “externo” e “interno” e as inferências produzidas nesta tradução do ambiente, mediadas por uma fronteira (“Markov Blanket”, no linguajar do PEL). Descansa aí, frise-se, outra afinidade com a Semiótica da Cultura: a importância de um conceito de fronteira, uma superfície de contato que regula a passagem de algo – textos culturais, informações – entre um sistema e outro (de fora para dentro e vice-versa). Discutiremos isso mais a fundo ainda.

Segundo Pietarinen e Beni (2021), interpretações recentes sobre o PEL defendem que as interações entre sistemas, interna e externamente, sejam interpretadas *semanticamente*, ao assumirmos que os estados sensoriais são representações significantes da realidade. Sob esta perspectiva, “ler” o ambiente não será revelar um retrato fiel de um mundo “real”, mas sim um jogo entre o que o corpo é capaz de absorver de dados externos; a maneira como os elabora internamente; e como age a partir das informações obtidas, em atos inferenciais sequenciais, adaptando suas concepções sobre o espaço externo conforme troca informações com ele. As próprias noções de “dentro-fora” ou “percepção-ação” tornam-se estritamente relacionais e indissociáveis:

O princípio da energia livre parece nos permitir delinear melhor *percepção* e *ação* assumindo inicialmente que elas são indiferenciáveis, da mesma forma que o princípio da energia livre nos ajuda a identificar o organismo de seu ambiente caracterizando, primeiro, o organismo e o ambiente como causal-estatisticamente inextricáveis (Andrews, 2017, p.13, grifos tradução nossos⁷).

Isso nos permite ampliar o raciocínio para englobar os sistemas de signos que atuam nesses intercâmbios, aproximando definitivamente PEL e Semiótica da Cultura: afinal, a maneira como estes se atualizam e se relacionam com o que lhes é estrangeiro, expandindo e reduzindo suas áreas de intersecções e zonas fronteiriças, é questão semântica, de modelização e de tradução – afora não ser estranho à Semiótica da Cultura a apropriação de conceitos fundados nas ciências exatas, como química, física e biologia, vide a ideia de *semiosfera*⁸, elaborada a partir da biosfera de Vladimir Vernadski; e a discussão sobre entropia, conceito termodinâmico, que aprofundaremos na seção abaixo⁹.

7. “The free energy principle appears to allow us to better delineate perception and action by assuming initially that they are un-differentiable, in the same way that the free energy principle helps us to identify the organism from its environment by first characterizing organism and environment as causally-statistically inextricable”.

8. Semiosfera, em analogia à biosfera ecológica (que é o *espaço* onde diferentes sistemas – biológico, químico, físico – se relacionam, e que possibilita a vida planetária), é o “*espaço* de produção da semiose na cultura” (Machado, 2003, p.163, grifo nosso). É, portanto, o espaço da relação dos sistemas de signos e de trânsito de textos culturais: “Nesse espaço, cultura e natureza vivem uma relação de complementaridade, alterando completamente o conceito de fronteira [...] a semiosfera é *espaço semiótico* necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos” (Machado, 2003, p.164, grifo nosso).

9. A própria oposição ciências humanas/ciências exatas perderá sentido nos postulados de Tartu-Moscou, berço da Semiótica da Cultura, a ponto de Kull (1998), biossemiotista herdeiro do pensamento lotmaniano (Barei & Ponce, 2022), afirmar que a natureza humana é, precisamente, a cultura: “A relação entre humanos e natureza está conectada a processos

Ambos, portanto – PEL e SC –, fornecem-nos ferramentas para discutirmos o que é central neste artigo: as relações dentro-fora de sistemas e os processos de mudança, de alteração (melhor seria dizer: de *de-formação*) disparados por atos comunicacionais que cruzam fronteiras.

Dois conceitos centrais: entropia e fronteira

Feitas as primeiras aproximações, iremos agora melhor delinear o traçado do mapa que, uma vez percorrido, poderá fazer emergir uma concepção mais concreta do que é isso que chamamos de *comunicação de-formativa*. Iniciaremos aprofundando nosso entendimento sobre um conceito basilar de nossa proposta – o de *entropia* –, que nos levará a outros e assim por diante, em especial a uma discussão a respeito de *fronteiras* e suas dinâmicas. Contudo – de saída –, ressaltamos que, mais que detalhar a fundo cada uma das escolas de pensamento e princípios teóricos estudados, interessa-nos mais explicar a maneira como nos apropriamos de algumas ideias e como as relacionamos entre si, fazendo aflorar – no cruzamento – uma conceituação sobre este tipo específico de comunicação que aqui nos interessa. Não se trata, portanto, de uma revisão de autores, mas sim de uma produção a partir deles; uma invenção, propriamente dita, no sentido em que dizemos serem as invenções: re-articulações a partir das linguagens disponíveis e postas em contato.

Apropriado pelas ciências humanas a partir das leis termodinâmicas já algumas vezes¹⁰, nossa compreensão sobre entropia se funda no estudo sobre probabilidades de estados futuros se efetivarem em determinado sistema: quanto maior a entropia, maior será a quantidade de combinações futuras possíveis. Ou seja: maiores serão as chances de se estar em um estado de coisas diferente do atual. Por isso, muitas vezes a entropia é acusada (indevidamente) de “princípio do caos” ou da “desordem”, por indicar a elevação da possibilidade de dispersão e de recomposição de elementos em um sistema. A nosso ver, porém, “caos” e “desordem” são conceitos normativos, por definirem *a priori* os pares ordem/desordem; organizado/caótico. Preferimos pensar em *desconhecido*: estados futuros que ainda não sabemos dizer quais serão daqui de onde estamos

culturais profundos” (Kull, 1998, p.346, tradução nossa). Assim, a diferenciação relacional proposta pela Semiótica da Cultura supera a oposição clássica “natureza e cultura”, afirmando que “natureza é cultura”: um simples acento gráfico marcando a mudança de perspectiva ao substituir a conjunção aditiva “e” pelo verbo de ligação “é”. Esta perspectiva mantém a diferença de um a outro; mas os coloca em relação, em afetação mútua e interdependência, e não mais em oposição.

10. De maneira mais ou menos similar, o conceito de entropia já foi apropriado pelo pensamento comunicacional de Flusser (2012), para quem a informação age em sua negação, ou seja: de forma a conter a desordem nos sistemas culturais. Diferenciamos-nos deste pensamento ao defender que a noção de “desordem” é normativa: a entropia se refere à multiplicação de estados futuros possíveis, apenas; é o que argumentaremos. Ao mesmo tempo, Flusser (2012) ressalta a importância da noção de *neguentropia*: do improvável e do impossível, acionados especialmente nas atividades artísticas, para o desenvolvimento desses sistemas, em visão aproximada às defendidas pelos autores em que nos embasamos (e por nós próprios em consequência). Também Stiegler (2019; 2015) aborda o jogo entre entropia/neguentropia, relacionando-o ao Antropoceno: o autor aprofunda a ideia de *entropoceno*: o aumento acelerado da entropia em níveis termodinâmicos, biológicos e informacionais causados, exatamente, pela lógica antropocênica. Já a visão de outros autores aprofundaremos melhor em nosso texto, como, por exemplo, a entropia sob o viés da engenharia da comunicação na teoria matemática de Shannon (1948) e de Shannon e Weaver (1998), com quem Lotman debaterá ao longo de sua carreira.

agora; noção central para discutirmos a de-formação. “[so-bre entropia] É preferível pensar [...] no conceito de desconhecido. Desordem sempre parece demasiado arbitrário” (Hyperfine, 2021, n.p., tradução nossa).

Em resumo, dois vieses nos interessam sobremaneira no debate sobre entropia: (1) trata-se de um conceito que pensa o movimento e não o repouso (as coisas – partículas, textos, informações – não estão estáticas, mas em relação dinâmica com o ambiente em que estão inseridas, diferenciando-se de si mesmas no instante anterior; e (2) a entropia indica, a partir das condições atuais de um sistema e de seu entorno, não só quais estados são possíveis de ocorrerem no futuro, mas quais deles são *mais prováveis* de serem efetivados. Um sistema de signos “x”, por exemplo, que se relaciona com os sistemas “y” e “z”, podem produzir os estados futuros “1”, “2” e “3”, sendo “3” o mais provável de ocorrer: um cálculo da entropia nos possibilitaria esse tipo de leitura, embora saibamos, evidentemente, que os acontecimentos da “vida real” são muito mais complexos que esta exemplificação banal e envolvem sobreposições e atravessamentos muito mais intensos entre sistemas. A fins argumentativos, porém, nosso ponto é: além de tratar de estados futuros possíveis, o conceito de entropia indica que *não é qualquer coisa que se instaura* a partir das trocas sígnicas – por mais potentes ou explosivas que sejam; e que alguns estados futuros são *mais prováveis* que outros, devido às possibilidades dos sistemas sobrepostos e em comunicação. Lotman (2021), ao debater os *mecanismos imprevisíveis da cultura*, também chama atenção para este ponto¹¹:

Dada a importância da questão, é preciso ressaltar mais uma vez, que o termo “imprevisibilidade” *não designa aqui a mesma probabilidade para qualquer ação*. O fato é que o estado inicial de um determinado sistema situa-se no limiar de uma variedade de possíveis mudanças; as fronteiras deste estado inicial delimitam o campo de movimentações futuras (p.183, grifo nosso)

Sobre isso, o exemplo do dado nos parece bastante didático – embora também redutor da complexidade dos fenômenos sociais: joga-se dois dados de seis faces para o alto. Existe um número finito de possibilidade de resultados, variando sempre entre 2 e 12 (a soma seriam os chamados *macroestados*). Porém, existe uma série de *microestados* que produzem os macroestados. Por exemplo, para que se obtenha o macroestado (soma) 3, dois microestados são possíveis (1+2 ou 2+1); já para obter o macroestado 2, há apenas um microestado possível: 1+1: e por isso tal futuro é menos provável. No quadro abaixo, percebe-se as diferenças nas probabilidades de estados futuros ocorrerem, devido ao fato de alguns macroestados serem possibilitados por uma quantidade maior de microestados:

11. Da mesma forma o conceito de explosão lotmaniana, como posto Rosário et al. (2016), ressalta esta condicionalidade das coisas porvir: “O cerne da explosão é a imprevisibilidade, *não como possibilidades ilimitadas*, e sim como uma passagem de um estado a outro que oferece um complexo enriquecedor de novos sentidos” (p.132, grifo nosso).

Dice combinations for each sum	
Dice Sum (Macrostate)	Dice Combinations (Microstates)
2	1+1
3	1+2, 2+1
4	1+3, 2+2, 3+1
5	1+4, 2+3, 3+2, 4+1
6	1+5, 2+4, 3+3, 4+2, 5+1
7	1+6, 2+5, 3+4, 4+3, 5+2, 6+1
8	2+6, 3+5, 4+4, 5+3, 6+2
9	3+6, 4+5, 5+4, 6+3
10	4+6, 5+5, 6+4
11	5+6, 6+5
12	6+6

Figura 1 - Lienhard (2013)

Em suma, então, o conceito de entropia, baseado neste pensamento estatístico, busca entender as probabilidades de formas futuras acontecerem; e quanto maior for o grau entrópico, maior será a abertura para que um estado de coisas diferente tome consistência; porque maior será a movimentação e a excitação tradutória nos sistemas. No exemplo acima, adicionássemos um dado ao jogo, a entropia seria maior, porque maior seria a possibilidade de macro e microestados ocorrerem.

Aqui, porém, devemos sublinhar um cuidado: não se trata de uma tentativa de predição ou de um cálculo sobre o que pode acontecer ou não, exercício de adivinhação sobre onde as partículas (textos culturais, em nosso caso) estarão e como se distribuirão em um próximo instante. Recorremos ao conceito de entropia com outra finalidade, uma vez que não nos parece interessante (sequer possível) dizer de antemão *se* e *quais* explosões se darão, e de que jeito. Entendendo a de-formação como a passagem a um estado difícil de se vislumbrar antes de concretizado, resultado do choque de linguagens de sistemas sobrepostos, que constitui nisso uma nova linguagem e grafia (mas já resultado dessa alteração também), nossa intenção não é medir esses processos nem apenas identificá-los ou identificar suas ausências. Não queremos achar um número. Trata-se, antes, de escrever alguns de seus efeitos e os processos que os possibilitaram, reforçando que *não é qualquer coisa que se instaura* a partir dos rearranjos sígnicos: nem tudo pode acontecer e o que acaba por se instaurar *de fato* decorre das misturas possibilitadas pelos engates criados entre diferentes sistemas culturais, intersecções, zonas de fronteira e de tradução.

É, aliás, precisamente desses encontros que o “novo” poderá surgir, a de-formação vinculada às possibilidades dos sistemas dos quais emerge, que fornecem (pedaços de) linguagem (ou seja, capacidade modelizante) que, costurados entre si, efetivarão um novo jeito de habitar o mundo. A de-formação, dessa forma, diz respeito ao resultado das miscigenações, das alquimias das intersecções e da invasão entrópica dos textos externos nos sistemas culturais, propulsores da diferença e multiplicadores de possibilidades de futuro: “[...] o novo *na arte*¹² pode ser caracteri-

12. Lotman (2021) faz referência aos processos artísticos por ver neles grande potencial de ação do imprevisível, ou seja: de contato e de recombinação semântica entre sistemas antes distantes. Ainda assim, ele reconhece que este potencial habita também outras esferas da cultura, inclusive a ciência, quando a diferença da mera técnica.

zado como a possibilidade de estruturas recombinatórias semânticas inesperadas, que eram talvez impossíveis ou proibidas em um estágio anterior” (Lotman, 2021, p.203, grifo nosso).

Por enquanto, o que nos parece importante apreender desta discussão é que há, sim, um limite de coisas a ser, estados mais ou menos prováveis de se efetivarem a partir das condições dos sistemas (maquinações) em que se está imerso. Lotman (1999) toma posição semelhante ao afirmar que a imprevisibilidade está, o tempo inteiro, cerceada pelas condições e possibilidades de cada sistema: “[c]ada momento de explosão tem seu conjunto de possibilidades [...] das quais somente uma se realiza” (Lotman, 1999, p.170, tradução nossa¹³). No exemplo acima, dos dados, o macroestado 7 é o mais provável de acontecer; 2 e 12, os menos – o que não significa que não ocorrerão. Diante da complexidade dos acontecimentos sociais, não nos cabe delimitar o que *vai acontecer*, senão o fato de que um número limitado de coisas *pode acontecer* em dado momento e sob determinadas condições.

A entropia na Semiótica da Cultura

Em diálogo com a Teoria Matemática da Comunicação de Shannon (1948), Lotman (1982) critica que – desta perspectiva – o ruído (ou seja, a diferença na comunicação entre um ponto A e um ponto B) é “[...] a irrupção da desordem, da entropia, da desorganização na esfera da estrutura e da informação” (p.101, tradução nossa¹⁴). A entropia seria, assim, corrosiva às estruturas, impossibilitando o processo comunicativo, uma vez que o ruído anularia ou, em um mínimo, deturparia a informação original enviada por um emissor, em linha reta, a um receptor. Esse é, para Shannon e Weaver¹⁵ (1998), o *problema fundamental* da comunicação: “O problema fundamental da comunicação é reproduzir em um ponto *exatamente* ou *aproximadamente* uma mensagem selecionada em outro ponto” (p.31, tradução nossa¹⁶). Problema que é, para Shannon, evitável, e toda sua teoria girará em torno desta resolução.

Lotman (1982, 1999), por sua vez, posicionará o problema em outro lugar: não mais na busca pela “correção” na linha de transmissão, à procura de uma comunicação *pura e ideal*, senão na admissão do ruído como *parte indissociável* do processo comunicativo – e, por isso, *inevitável* ou, como veremos abaixo, até mesmo *desejável*, uma vez que no ruído descansa, potencialmente, o *valor* das trocas sígnicas. Sem diferença, o que ocorre é uma comunicação *redundante*, repetitiva e sem conteúdo. Assim que a discussão lotmaniana não se volta ao envio de uma informação de A a

13. “[c]ada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades [...] de las cuales solamente una se realiza”.

14. “[...] la irrupción del desorden, de la entropía, de la desorganización en la esfera de la estructura y de la información”

15. Warren Weaver escreve uma introdução à teoria de Shannon na edição de 1998 de “The Mathematical Theory of Communication”, cinquenta anos após a publicação do texto original. O texto de Weaver traz uma visão panorâmica do pensamento shannoniano e faz aproximações a princípios das teorias da comunicação, deixando o aspecto matemático mais “duro” para Shannon.

16. “The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point”

B, somente; mas sim à *relação* entre os pontos A e B, ambos imersos em um *continuum* semiótico a partir do qual realizarão as tarefas de tradução e de semiotização, a fim de efetivar sua comunicação de fato.

Contudo, antes de avançarmos demasiado na crítica a Shannon (1948) e a Shannon e Weaver (1998), cabe frisar que os autores estavam mais preocupados com o aspecto da transmissão de dados, operando sob uma lógica da engenharia da comunicação, do que com a comunicação em âmbito sociocultural; pouco lhes importava o conteúdo do que seria transmitido: “Frequentemente as mensagens têm um significado; isto é, eles se referem ou estão correlacionadas de acordo com algum sistema com certas entidades físicas ou conceituais. Esses aspectos semânticos da comunicação são irrelevantes para o problema da engenharia” (Shannon & Weaver, 1998, p.31, tradução nossa 17).¹⁸ Dito isso, o que Lotman contrapõe não é a teoria shannoniana em si: o erro está em levá-la ao âmbito da cultura, extrapolá-la a territórios em que é insuficiente. Afinal, a comunicação não se limita à transmissão da informação, envolvendo também o seu processamento e a geração de sentido a partir do que foi (do que pôde ser) absorvido por dado sistema cultural (ou, digamos, por um indivíduo inserido em dado sistema cultural).

É a partir desta noção que a Semiótica da Cultura criará todo seu arcabouço teórico, a fim de demonstrar tal processualidade da comunicação, as transformações que ocorrem em um texto que circula em um sistema cultural e é absorvido por outro, passando por diferentes traduções e modelizações. Desse modo, mais que a linha reta “emissor (ativo) - meio (ruído) - receptor (passivo)”, a comunicação concerne à apropriação de textos entre diferentes sistemas culturais – e à transformação inerente a esse processo. A contraposição de Lotman (1999) ao pensamento matemático de Shannon (1948) e Shannon e Weaver (1998) está simbolizada, pelos próprios autores, nos diagramas ao lado:

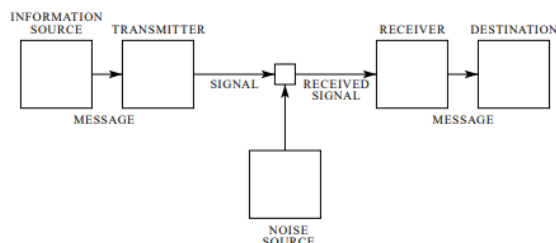


Fig. 1 — Schematic diagram of a general communication system.

Figura 2 - Shannon (1948)

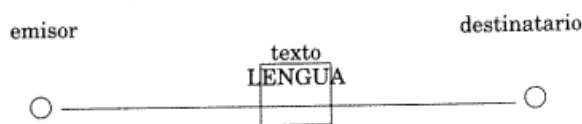


Figura 3 - Lotman (1999)

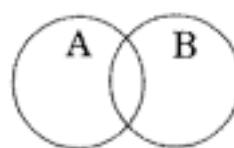


Figura 4 - Lotman (1999)

Na figura 2, está posta a concepção de Shannon (1948) sobre o processo comunicativo, que é prejudicado pelo acréscimo de ruído entre emissor e receptor. A figura 3 é uma interpretação de Lotman (1999) sobre este modelo linear, o qual criticará e, em consequência, desenvolverá sua perspectiva sistêmica (figura 4). Nela, o autor contrapõe a visão de que o ruído – a introdução de diferença – é um mero problema, ora causado devido a desentendimentos entre emissor e receptor ora por defeitos técnicos a serem corrigidos (o que certamente importa para os campos da informação e da computação, dependentes de comandos diretos e livres de ambiguidade). O *modelo abstrato*, como Lotman se refere ao modelo linear shannoniano, prevê uma identidade completa entre emissor e destinatário: um mesmo código e um mesmo volume de memória são requeridos entre as partes envolvidas para que a comunicação ocorra adequadamente. O modelo sistêmico indicará, a sua vez, que não existe comunicação mais ou menos “adequada”: existe o movimento de textos entre um sistema e outro, que se traduzem e se modificam mutuamente. Em vista disso, Lotman (1999) destacará a influência das partes não interseccionadas entre os sistemas no ato comunicacional. Afinal, das áreas não sobrepostas que emergirá a informação *valiosa* – exatamente porque incomum, distinta: “O valor do diálogo resulta unido não a à parte que se intersecta, senão à transmissão de informação entre as partes que não se intersectam [...] Se pode dizer que a tradução do intraduzível resulta ser, para o portador de informação, de um valor elevado” (Lotman, p.17, 1999, tradução nossa¹⁹). Será exatamente onde se originam os ruídos e os potenciais desentendimentos a parte responsável por

17. “Frequently the messages have a meaning; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem”.

18. Weaver aprofunda esta questão: “A palavra informação, nessa teoria, é empregada com um sentido especial que não deve ser confundido com seu uso ordinário. Em particular, a informação não deve ser confundida com significado” (Shannon & Weaver, 1998, p.8, tradução nossa). Informação é um *algo* quantificável, apenas: por isso, duas mensagens – uma carregada de significados, outra que é “puro nonsense”, composta de dados aleatórios sem sentido, poderão ser equivalentes na teoria shannoniana, desde que carreguem a *mesma quantidade* de informação (medida em bits). “É isso, sem dúvida, que Shannon quer dizer quando diz que ‘os aspectos semânticos da comunicação são irrelevantes para os aspectos da engenharia’. Mas isso não significa que os aspectos da engenharia sejam necessariamente irrelevantes para os aspectos semânticos. Para ter certeza, esta palavra informação na teoria da comunicação não se relaciona tanto com o que você diz, mas com o que você poderia dizer” (Shannon & Weaver, 1998, p.8, tradução nossa). Ou seja: a fins de transmissão, o conteúdo da mensagem pouco importa; para a geração deste conteúdo, porém, as possibilidades de transmissão precisarão ser levadas em consideração, uma vez que o conteúdo deverá se moldar para *poder* ser transmitido pelo meio em questão.

19. “El valor del diálogo resulta unido no a la parte que se intersecta, sino a la transmisión de información entre las partes que no se intersectan [...] Se puede decir que la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado”.

acrescentar valor às mensagens trocadas, por comunicar algo diverso, de onde se poderá incorporar algum aprendizado, restando às intersecções realizar trocas de informações corriqueiras e redundantes. A ação da entropia (a ampliação de possibilidades de reconfiguração dos sistemas a partir de múltiplos atravessamentos que inserem diferenças uns nos outros) ganha assim um viés positivo: Lotman (1982; 1999) promove um “giro” em seu significado, antes tido apenas por ato destrutivo, produtor de caos, ruído e distorção. Sem abertura à diferença – a entropia reduzida a zero – as mensagens manteriam-se sempre idênticas, sem valia, posto que já ditas. Ao promover uma *excitação de processos tradutórios*, fruto do contato de uma cultura com o que lhe é externo, a entropia atua como catalisadora da mudança, responsável pela inserção do externo no interno; abertura do “dentro” ao “fora”: incorporação da diferença, multiplicação de formas a se estar no mundo.

Assim, por mais que possa ser lida como *um ataque às estruturas vigentes*²⁰, se este “ataque” não ocorresse e operássemos somente a partir de um sistema rígido de regras, a fim de conter a entropia (ou seja, sem dar abertura às relações alossemióticas, fechando fronteiras), toda “nova obra” representaria apenas uma cópia, a redundância suprimindo a entropia e, com isso, qualquer valor informacional. O “ataque às estruturas” coloca-se como gesto necessário para que um sistema dinâmico se capacite para se atualizar e poder se manter coeso ao longo do tempo, relacionando-se com o que está à sua volta, e que também se atualiza. Portanto, ainda que a textualização do mundo e a organização da cultura sirvam, sim, como tática de contenção da dispersão sistêmica²¹, ordenando um sistema de signos e definindo suas fronteiras, mantendo-o separado de seu “fora”, é necessário frisar se tratar de um sistema sempre aberto, em relação com este “fora”, do qual absorve as possibilidades de atualização de maneira a conseguir se manter ao longo do tempo (e mesmo que – em algum grau –, neste gesto, torne-se já outro: de-formação).

A questão comunicacional coloca-se, dessa forma – sob a perspectiva aqui elaborada –, em um jogo entre redundância e entropia. É o que Lotman – e interpretações contemporâneas de seu pensamento, como em Rosário (2021) – postula quando acrescenta o conceito de *tensão* à análise dos processos comunicativos. Por um lado, o valor da comunicação é posto fora das zonas de intersecção entre sistemas em diálogo: está em *terras alheias*, nas palavras de Rosário (2021) – ou seja, está exatamente onde a comunicação é mais difícil, as traduções mais incertas: “O processo comunicacional, deste ponto de vista, não ocorre mais somente no território natural da comunicação, mas igualmente pode acontecer em zonas inadvertidas, em *terras alheias*” (p.14). Por outro lado, as zonas de redundância (áreas interseccionadas), mesmo que menos valiosas à comunicação, permitem maior compreensão entre os sistemas em contato, por representar um espaço de compartilhamento de códigos e de linguagens. Reside aí, também, algum valor, sendo importante *alguma intersecção* para que

o diálogo se efetue: “Em uma situação de não intersecção a comunicação se pressupõe impossível, enquanto que uma total identidade de A e B a torna carente de conteúdo” (Lotman, 1999, p.16, tradução nossa²²).

Lotman (1999) percebe, assim, a tensão constituída a partir da ação de forças contraditórias que atuam no contato entre sistemas (na comunicação, portanto): tanto um movimento de ampliação da área de intersecção entre eles, com o intuito de fazer crescer a compreensão de um pelo outro (via identidade); mas também uma força que se distancia, que busca reduzir a intersecção e, nesse movimento, acrescentar valor à comunicação efetuada entre os sistemas (via diferença). A tensão se dá exatamente nessa relação de duas forças opostas, que atuam no trânsito de textos: por um lado, o desejo de ampliar a semelhança, a fim de que haja mais entendimento; e, por outro, o desejo de aumentar o valor das mensagens, o que significa reduzir essa semelhança e a área comum entre os sistemas e aumentar a inserção de diferença, de ruído ou, em outras palavras, permitir a ação da entropia, de abertura a recombináveis variadas de estados futuros possíveis.

Por agir neste duplo-movimento, alterando a geografia das fronteiras, a tensão poderá ser entendida como uma espécie de *reguladora do grau entrópico*, moderando a introdução da diferença em um sistema, mantendo-o – idealmente – em um ponto em que possa se renovar sem que deixe de existir, diluído em textos demasiadamente distintos e desprovidos de lógica e coesão internas.

A entropia no Princípio da Energia Livre

Antes de discutirmos a apropriação do PEL do conceito de entropia, talvez nos caiba explicar mais detidamente – mesmo que de maneira ainda sucinta – o que entendemos ser o princípio em questão, articulando-o ainda mais à Semiótica da Cultura. De maneira clássica, “energia livre” é definida, na termodinâmica, como uma medida da energia disponível para que um sistema efetue “trabalho útil” (Kirchhoff et al., 2018); o princípio elaborado por Friston (2010) aproxima este pensamento às teorias cognitivas e da informação, referindo-se ao trabalho de um sistema em relação ao seu ambiente, ou seja, a troca informacional (trabalho) realizada entre “dentro” e “fora”:

A energia livre a que nos referimos aqui é um análogo, na teoria da informação, da quantidade termodinâmica. A *energia livre é uma limitação da “surpresa”* [...] A média de tempo da surpresa é a entropia (uma medida de incerteza), então a minimização da energia livre ao longo do tempo garante que a entropia seja limitada (Kirchhoff et al., 2018, p.2, grifo e tradução nossos²³).

É neste mesmo sentido que Friston (2010, p.129, grifo e tradução nossos²⁴) pergunta (e responde): “como os sistemas adaptativos auto-organizados evitam estados surpreendentes? Eles podem fazer isso minimizando sua

20. Como afirma o próprio Lotman (1982), “o homem sente constantemente a ação destruidora da entropia. Uma das funções fundamentais da cultura consiste em se opor aos ataques da entropia” (p.101, tradução nossa).

21. “Em última análise, sem linguagem não há como sair da entropia” (Machado, 2003, p.149).

22. “En una situación de no intersección la comunicación se presupone imposible, mientras que una total identidad de A y B la vuelve carente de contenido”.

23. “The free energy we refer to here is an information-theoretic analogue of the thermodynamic quantity. Free energy is a bound on ‘surprise’ [...] The time average of surprise is entropy (a measure of uncertainty), so the minimization of free energy through time ensures that entropy is bounded”.

24. “how do self-organizing adaptive systems avoid surprising states? They can do this by minimizing their free energy”.

energia livre”. Nestes casos, “limitar a surpresa” – que é o mesmo que limitar a ação da entropia – ou “evitar estados surpreendentes” significa conhecer o entorno e agir sobre ele, o que reduz a energia livre no sistema, mantendo – e atualizando – sua lógica interna de funcionamento, a fins da conservação de algum tipo de unidade ao longo do tempo. (“Algum tipo” porque tratamos de sistemas abertos, em permanente processo de intercâmbio com o que há à volta e de alteração interna: por isso perguntamos, entre outras inquietações, até que ponto uma unidade se mantém, não tendo assumido já outra[s] forma[s] demasiadamente distintas da anterior; o ponto em que “um” passa a “outro”.) Assim, de uma teoria sobre o funcionamento do cérebro e de nossa apreensão sobre a realidade – produzida a partir de inferências ativas que buscam reduzir a surpresa de um corpo em relação a seu ambiente – a uma generalização sobre a relação de qualquer sistema pensante com seu entorno (Mann et al., 2022)²⁵, a nosso ver o PEL demonstra possuir um viés fundamentalmente *semiótico*: ao refletir sobre as trocas de um sistema com seus arrabaldes, são imprescindíveis suas capacidades de tradução e de processamento de informações externas, que irão basear suas ações.

O PEL [Princípio da Energia Livre] é uma formulação matemática que explica, a partir dos primeiros princípios, as características dos sistemas biológicos que são capazes de *resistir à decadência e persistir ao longo do tempo*. Baseia-se na ideia de que todos os sistemas biológicos instanciam um modelo generativo hierárquico do mundo que implicitamente minimiza sua entropia interna ao minimizar a energia livre (Ramsted et al., 2018, p.2, grifo e tradução nossos²⁶).

Frisamos: *resistir à decadência e persistir no tempo*. Para se manter “um”, separado de todo o resto, um sistema/corpo precisa se alterar constantemente, a partir de aprendizados e informações que capta do ambiente (o espaço alos-semiótico) e traduz para o seu espaço semiótico. A mudança, dessa forma, é chave essencial para a manutenção, sem que haja aí qualquer contradição. Dessa maneira, ainda que Friston (2010) trate o PEL como uma “contenção” da entropia – um instinto de autopreservação de um sistema contra a dispersão no tempo-espaço, o desejo intrínseco de se manter “um” e não se dissolver em outra coisa – a manutenção de uma fronteira separando “dentro” e “fora” não significa imobilidade: a borda está sempre em relação com o “fora”, lendo-o e o traduzindo, incorporando-o, a fim de direcionar as ações do corpo em relação a seu entorno. A fronteira, por isso, está sempre alterando sua forma e sua localização, engolindo e elaborando os signos que alcança. Por isso Friston (2022) afirmará também, em consonância ao pensamento lotmaniano, que “um pouco de entropia é permitida a entrar no sistema a uma taxa e intensidade apenas o suficiente para que você possa impulsionar seu desenvolvimento de uma maneira que não o estresse fisio-

logicamente” (Friston, 2022, n.p., tradução nossa²⁷). Aqui, como na Semiótica da Cultura, a entropia receberá valoração positiva ao fomentar o desenvolvimento dos sistemas, uma vez que anima a entrada e o processamento de informações externas a eles.

Fronteira e Markov Blanket, ou: fronteiras nas fronteiras

O PEL reconhece, portanto, que, para um sistema permanecer, ele precisa se alterar: aprender, apreender, incorporar elementos de fora para atualizar o dentro: “Agentes podem suprimir a energia livre alterando as duas coisas das quais ela depende: eles podem alterar a entrada sensorial agindo no mundo ou podem alterar sua densidade de reconhecimento alterando seus estados internos” (Friston, 2010, p.129, tradução nossa²⁸). O desenho abaixo representa estes movimentos e as trocas entre estados internos e externos:

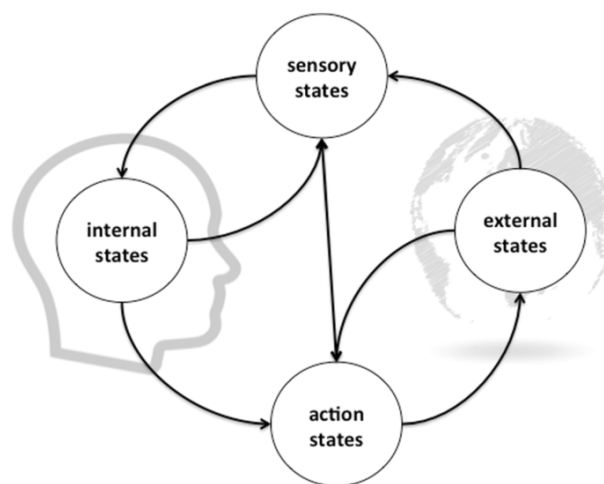


Figura 5 - Pezzulo e Sims (2021)

Entre os estados interno e externo, portanto, temos – de um lado – os estados sensoriais e – de outro – os estados ativos. Ou seja: há um caminho de apreensão das informações do ambiente (sensorial); e outro percorrido após o processamento destes dados, de ação no ambiente (ativos). Estes últimos acabam por afetar o estado externo e, indiretamente, o sensorial também, indicando uma espécie de retroalimentação entre todos os estados do sistema: afetação contínua entre dentro e fora, mesmo que mediados, invariavelmente, por uma fronteira, algo que separa uma lógica interna de uma externa. Trata-se do espaço onde efetivamente ocorre a tradução (a semiótica) da informação externa para dentro e vice-versa. A este limiar fronteiro o PEL nomeia *Markov Blanket*: “Um Markov Blanket constitui (em um sentido estatístico) uma fronteira que separa algo daquilo que não é” (Kirchhoff et al., 2018, p.2, tradução nossa²⁹).

25. Não à toa Mann et al. (2022) afirmam que “a estrutura de inferência ativa é incrivelmente ambiciosa em seu escopo explicativo. De origens humildes como uma teoria da função cerebral, agora é posicionada como uma estrutura para a compreensão da própria vida” (p.58).

26. “The FEP [Free Energy Principle] is a mathematical formulation that explains, from first principles, the characteristics of biological systems that are able to resist decay and persist over time. It rests on the idea that all biological systems instantiate a hierarchical generative model of the world that implicitly minimises its internal entropy by minimising free energy”.

27. “[a] little entropy is allowed to enter the system at just enough rate and intensity so that you can push your development in a manner that doesn’t stress you too badly physiologically”.

28. “Agents can suppress free energy by changing the two things it depends on: they can change sensory input by acting on the world or they can change their recognition density by changing their internal states”.

29. “A Markov blanket constitutes (in a statistical sense) a boundary that sets something apart from that which it is not”.

Originalmente usado no contexto da teoria dos grafos, ligada a estudos topológicos³⁰, de forma a descrever qualquer conjunto de variáveis aleatórias com uma estrutura dependente condicional, o Markov Blanket *fristoniano* serve para descrever os limites de sistemas auto-organizados e suas trocas dinâmicas com o ambiente:

Crucialmente, os estados internos e externos não podem influenciar um ao outro diretamente, mas apenas através da ação e dos estados sensoriais – que, portanto, formam uma “manta” que os separa. É nesta condição, quando os estados internos do agente são separados (ou são estatisticamente independentes) dos estados externos, que os primeiros parecem ser um *modelo de* ou *inferir* os últimos, e vice-versa (Pezzulo & Sims, 2021, p.7808, tradução nossa³¹).

Trata-se, portanto, de um conceito relacional: dois estados (interno e externo) que estão ligados entre si, afetando-se por processos tradutórios de percepção e ação, mas com relativa independência (não se afetam diretamente *se não* pela ação de estados perceptivos e ativos mediadores). É este ato de diferenciação, ao fim – o fato de que há alteração ao longo do movimento informacional de um estado a outro –, que definirá o que é estar *dentro* ou *fora* de um sistema. Ato de diferenciação que, na Semiótica da Cultura, chamaremos de *modelização*: a forma que uma tradução toma consistência, o motivo de se tornar isso e não *aquilo*.³² Entendemos o *Markov Blanket* como uma complexificação importante do conceito de fronteira, também imprescindível à SC. Primeiro: para ambos, não se trata de uma mera película separando o que é externo do que é interno; *é tudo aquilo que media uma troca*. A fronteira, assim, deixa de ser uma fronteira em sentido clássico, como aparece nos mapas, uma linha contínua a separar um lado do outro, para se tornar uma *superfície de contato*, membrana permeável a fagocitar os signos ao redor, dispersa em pontos nem fixos nem estáveis: “É uma partição estatística de um sistema em estados interno e externo, onde a própria manta consiste nos estados que separam os dois” (Kirchhoff et al., 2018, p.1, tradução nossa³³). Ou seja: a própria fronteira é um estado intermediário entre outros dois estados – é a própria zona de tradução. Assim, se – para Lotman (1999)

30. “A Topologia é uma área da matemática que estuda a maneira como os pontos de um conjunto estão distribuídos e conectados (ou não) entre si. Neste contexto, não é levada em consideração a forma exata dos objetos, mas sim, as propriedades que são preservadas quando, por exemplo, estes objetos são *deformados*” (Tokoro & Costa, 2021, grifo nosso). Pareceu-nos curioso – e compatível – o uso do mesmo termo que adotamos para desenvolver nossos raciocínios, em especial por se tratar de um estudo voltado às conexões e propriedades que se mantêm, ou não, ao longo de processos de mudança. Machado (2015) proporrá, inclusive, uma *semiótica das topologias*, baseada na Semiótica da Cultura, indicando outra vez a proximidade entre as escolas de pensamento que queremos relacionar.

31. “Crucially, internal and external states cannot influence each other directly, but only via action and sensory states – which hence form a “blanket” that separates them. It is under this condition, when the agent’s internal states are separated (or statistically independent) from external states, that the former appear to be a model of or infer the latter, and vice versa”.

32. Um exemplo: “floresta”, enquanto texto, recebe uma valoração absolutamente distinta nos sistemas culturais de povos originários sul-americanos e de colonizadores europeus, mentalidade hoje dominante. Em um, a floresta pode ser traduzida como ente vivo, múltiplo e diverso; em outro, é reduzida a mercadoria (madeira) e é entrave a um tipo específico de “progresso”. Esta diferença se dá pela capacidade de modelização de cada sistema: ou seja, pelas estruturas das quais podem extrair códigos e construir suas próprias linguagens, que formatam a cultura.

33. “It is a statistical partitioning of a system into internal states and external states, where the blanket itself consists of the states that separate the two”.

– o ponto de partida de qualquer sistema semiótico não é um signo isolado, mas sim a relação entre, pelo menos, dois (o que diz muito sobre sua visão sistêmica), podemos acrescentar que tal sistema semiótico estará constituído por, no mínimo, três estados: dentro de *um*, *entre* e dentro de *outro* (que será o “fora” na perspectiva de *um*). “Entre” é o espaço da fronteira, o *Markov Blanket*.

Machado (2003), ao explicar a fronteira lotmaniana, aproxima-se bastante de uma definição do Markov Blanket:

[...] fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular [...] aquilo que está fora só pode integrar o espaço da semiosfera se for traduzido. *Dentro e fora só existem enquanto modelização*. A fronteira define-se, então, como um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto [...] Como não delimita um espaço divisório, a fronteira tanto separa quanto une – daí a liminaridade (Machado, 2003, p.159-160, grifo nosso).

Na Semiótica da Cultura, o conceito de fronteira foi também pensado em termos matemáticos: um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior do sistema (Machado, 2003). O que significa dizer, a grosso modo, que a fronteira não existe *propriamente*, nem enquanto materialidade (que são os textos culturais), nem enquanto processo (que são as traduções); o *entre* é um território abstrato de mutação do estado de coisas, dubiedade sobre estar dentro ou fora, ser um ou ser outro (ou ser ambos) – ora, precisamente o território que nos interessa. Trata-se do movimento de signos, apenas, e do gesto de tradução/modelização inerente a ele. É o que apreendemos da afirmação de Irene Machado na citação acima: *dentro e fora só existem enquanto modelização*. O Markov Blanket ajuda nessa compreensão, ao ser entendido também como um agente de diferenciação, ou produtor de distinção, própria condição da existência de *uma coisa* separada de *outra coisa*: “Sem possuir um Markov Blanket, uma célula não existiria mais, pois não haveria maneira de distingui-la de tudo o mais” (Kirchhoff et al., 2018, p.2, tradução nossa³⁴).

Indo além, a organização de um sistema consistirá na relação entre fronteiras (conjuntos de Markov Blankets hierarquizados entre si), em gestos permanentes de distinção (traduções e modelizações) – que, para o PEL, são operadas por inferência bayesiana (daí sua característica probabilística³⁵): “Argumentamos que a organização autônoma dos sistemas vivos consiste na montagem hierárquica de Markov Blankets de Markov Blankets por meio de inferência ativa adaptativa” (Kirchhoff et al., 2018, p.9, tradução nossa³⁶). Conforme avançam os processos inferenciais,

34. “Without possessing a Markov blanket a cell would no longer be, as there would be no way by which to distinguish it from everything else”.

35. O próprio fundamento do PEL está baseado em um pensamento estatístico de inferência bayesiana. Friston (2010) afirma que o nosso cérebro é, no fundo, uma incrível máquina preditiva: a partir dos dados e estímulos externos obtidos pelos sentidos, propõe uma imagem da realidade, sob a qual agimos. Quanto melhor for a predição cerebral, melhor será a nossa performance no “real”. Nossa racionalidade, então, é nada mais que processos de inferência sobre o que provavelmente “é” e sobre como se deve agir frente a isso que provavelmente “é” – o que dialoga com nosso entendimento da entropia enquanto um pensamento estatístico a respeito do que mais provavelmente será.

36. “We have argued that the autonomous organization of living systems consists of the hierarchical assembly of Markov blankets of Markov blankets through adaptive active inference”.

os espaços fronteirços se alteram: permanente re-formatação dos sistemas, que se mantêm, por mudança, ao longo do tempo. É quase como se – paradoxalmente – dissessemos não haver a fronteira *propriamente*, na mesma medida em que existem apenas as relações fronteirças: textos em afetação, diferenciando-se uns dos outros e de si próprios justamente pelo contato com o que é externo (pela ação entrópica).

Tal proposição – fronteiras nas fronteiras, ou seja: diferentes níveis de superfícies de contato e de trocas – implica que os sistemas são, ao fim, compostos exatamente por estes espaços, “abrangendo desde organelas celulares e DNA até os elementos do ambiente” (Kirchhoff et al., 2018, p.2, tradução nossa³⁷). Ressalte-se que esta noção inclui, para além dos corpos biológicos, as formas sociais complexas, as quais nos interessam: “Qualquer um desses sistemas tem seu Markov Blanket exclusivo. Isso significa que a vida compreende Markov Blankets de Markov Blankets – das organelas celulares e moléculas como o DNA até os organismos e seus ambientes, *tanto ecológicos quanto sociais*” (Kirchhoff et al., 2018, p.7, grifo e tradução nossos³⁸). O fato de algo existir, portanto, está contido no gesto de diferenciação em relação a todo o resto: nas modelizações operadas continuamente nas zonas fronteirças. De maneira similar, Lotman (1996) destaca as relações centro-periferia, movimentos internos dos sistemas culturais, também em relação de diferenciação entre si, indicando a presença de fronteiras nos níveis mais elementares da formatação dos sistemas – e não apenas na relação “cultura” e “não-cultura”.

Móbil e instável, o Markov Blanket pode ser relacionado também ao conceito de tensão lotmaniano, ao operar uma espécie de regulação do grau entrópico de um sistema. Isto é dizer: ao mediar a relação dentro e fora, acaba por graduar, a sua vez, a abertura (ou o fechamento) de um sistema ao seu espaço externo: demasiado rígido, operando com poucas variações de estados futuros possíveis (baixa entropia), o Markov Blanket acaba por prejudicar o desenvolvimento do sistema em questão, não absorvendo informações externas relevantes e, logo, não se adaptando ao ambiente, que poderá surpreendê-lo, deixando-o sem condições de ação. No sentido inverso, demasiado fluido, operando com muitas variações de estados futuros possíveis (alta entropia), o Markov Blanket torna o estado interno pouco eficiente, incerto sobre que trocas de fato são essenciais para a manutenção do sistema. Vemos assim: questão de dosagem; posologia.

Unindo as linhas: sobre de-formar

Tentaremos, por fim – utilizando-nos de aforismos –, sintetizar, mesmo que provisoriamente, nosso entendimento do que pode ser uma *comunicação de-formativa*, como resultado da discussão teórica apresentada. Nossa compreensão a respeito dos aforismos está balizada por Braga (2014,

37. “reaching all the way down to cellular organelles and DNA and all the way out to elements of the environment”.

38. “Any one of these systems has its unique Markov blanket. This means that life comprises Markov blankets of Markov blankets – all the way down to cellular organelles and molecules like DNA, and all the way up to organisms and their environments, both ecological and social”.

p.45)³⁹, que propõe o processo aforístico como “[...] um modo de pensamento que faz uso de conexões associativas voltadas para produzir um conhecimento”; e cujo modo de *adjunção* “[...] é uma possibilidade de inteligência conjunta de coisas aparentemente dispersas” (Braga, 2014, p.49). O autor destaca também, neste processo, a dimensão metodológica do *ato de escrever*, com o que concordamos e buscamos aplicar: escrever algo e depois escrever o que parece dar sequência àquele pensamento inaugural – e assim sucessivamente. O “todo” do texto, portanto, se oferecerá somente quando o caminho já estiver trilhado: é o próprio percurso que faz emergir sentidos adormecidos, despertados pelo ato da escrita sequencial, cujas associações resguardam certo grau de imprevisibilidade em relação ao que se efetivará de fato ao longo do processo:

Uma característica relevante do processo aforístico como modo de pensamento é que a escrita – o ato de escrever – ganha dimensão de método. “Método”, aqui, evidentemente não significa previsão de caminho a ser feito para chegar a um ponto pretendido. Significa, antes, experimentação de processos – de caminhos – anotando os percursos que pareçam encaminhar melhor para lugares que se evidenciam, lá chegando, como interessantes para compor a paisagem; e que por isso mesmo pedem ainda reescrita nesse trabalho de composição. Na reflexão aforística, ao reverso de fazer o texto para informar o conhecimento posto, rastreia-se o conhecimento pela escrita (Braga, 2014, p.52).

A escrita aforística, portanto, apresenta o pensamento ainda inacabado, é processual, dá a ver o rastro do raciocínio em andamento – expondo assim, junto à sua potência, também as suas limitações. Dito isso, partimos para um exercício:

Sabemos do tom pejorativo dado a deformatar, de “má forma”; deixar algo “desfigurado” e “irreconhecível”. Em partes, é esse mesmo o sentido que nos interessa, ao ignorarmos o juízo de valor de *forma certa* ou *forma errada*: interessa entender a *de-formação* enquanto passagem a um estado difícil de se vislumbrar antes de concretizado, fora dos padrões vigentes no momento anterior. É a constituição de uma nova linguagem e já produto dessa alteração também, no sentido de que resulta de uma explosão semiótica.

Portanto, ainda que cientes do tom pejorativo dado ao termo “deformatar”, o sentido que buscamos aqui é outro, tal qual expresso no dicionário: “[a]lterar ou alterar-se a forma” (Dicionário da língua portuguesa, 2008). Isso que entendemos do jogo comunicativo, afinal: o ser é sempre tirado de forma, posto para fora, em movimento. Tudo se altera – ou ao menos pode se alterar – sem que precisemos já de antemão colocar isto que muda em outra forma. Daí a preferência por “deformatar” antes de “transformar”, que entendemos também como mudança, mas de uma forma a outra já existente; “deformatar” apenas tira da forma posta, não nos garante a forma seguinte, permitindo ao movimento o impensado, a surpresa, o *ser-outra-coisa-que-não-essa-e-nem-aquela*. Portanto, ainda que os sentidos segundos e figurados de “deformatar” denotem negativi-

39. Braga (2014) traça um entendimento sobre aforismos a partir de filósofos variados, espalhados no tempo e no espaço, como os gregos Hipócrates e Heráclito; os franceses Pascal e Barthes; e os alemães Schopenhauer e Nietzsche.

dade – *mudar para pior, corromper, deturpar* (Dicionário da língua portuguesa, 2008) –, do tom pejorativo inferimos apenas um desejo pelo “original”, pelo que é tido por “certo”, uma normatividade das formas possíveis.

Em relação ao uso do hífen, ele se explica por reforçar o caráter formativo da de-formação: algo se forma no movimento, ainda que não saibamos prever exatamente o quê.

De-formar é, então – e de maneira muito resumida –, tirar da forma atual sem garantir a próxima. Por isso, *entropia* é um conceito basilar em nossa proposta, ao refletir sobre possibilidades e probabilidades de estados futuros ocorrerem. Sublinhamos, com isso, que não haver garantia da forma seguinte não significa que *qualquer coisa pode se instalar*. Não: existem estados mais ou menos prováveis de se estabelecerem, partindo das linguagens disponíveis nos sistemas relacionados.

A de-formação, então, se efetiva a partir das possibilidades já existentes nas metalinguagens disponíveis nos sistemas postos em contato. Ou seja: a capacidade de um sistema para produzir novas estruturas é cerceada, de início, pelas intersecções que o efetivaram, de onde poderá recortar pedaços de códigos e (re)costurá-los, formatando a base da sua capacidade modelizadora posta em ação nas traduções que realizará de fora a dentro.

É dizer: o “código-fonte” de um sistema são os sistemas modelizantes que o atravessam e lhe dão capacidade de formar uma linguagem própria; a novidade nascendo das variações combinatórias e da mistura de linguagens disponíveis.

Seguindo este raciocínio, um sistema, ainda que de-formado, não deixa de ser, sob algum aspecto, aquilo que foi (o mesmo, mas outro): porque carrega em suas capacidades modelizantes rastros dos choques e encontros sistêmicos que o formataram. Há sempre um traço de sua história, mesmo nos processos explosivos; percebê-lo será trabalho de investigação semiótica.

O que surge, portanto, não é completamente aleatório: resulta da recombinação de partes das linguagens dos sistemas que formaram tal estado de coisas.

Assim, a de-formação passa a um estado “analísável” apenas quando consumada. Antes, é possível antever potencialidades, porém o viés probabilístico da entropia não significa exercício de adivinhação: a de-formação é a efetivação de um cenário entre vários possíveis, mesmo que alguns menos prováveis que outros.

Como os sistemas estão sempre em contato uns com os outros, em diferentes e complexos níveis de aproximação e de afastamento mútuos, cabe refletir também sobre as forças que operam a fim de manter alguma unidade em meio às alterações resultantes dos constantes processos de tradução no espaço semiótico. O que parece se efetivar de fato é um jogo, de maior ou menor equilíbrio, entre a ação da entropia e da redundância, regulado pela tensão decorrente de uma contradição fundamental: os sistemas buscam, simultaneamente, ampliar suas intersecções, de forma a melhorar o entendimento de um pelo outro (ou seja: aumentar a redundância, os códigos comuns); mas também reduzir as intersecções, aumentando a ação entrópica de textos estrangeiros, capazes de inserir diferença na comunicação e, por isso, aprendizado e valor.

Dessa forma, a *comunicação de-formativa* se equilibrará na tensão entre sistemas e suas áreas apenas parcialmente interseccionadas, ora mais ora menos, onde abundam elementos estranhos entre um e outro. Quanto mais aumentam as zonas de não intersecção, mais criam possibilidades de reconfigurações de sentido e de produção de novas linguagens; ao mesmo tempo, nas intersecções, criam aproximações, conexões e elos, reforçando uma linguagem comum e redundante, de maior eficiência.

A entropia perderá, nesta perspectiva, o aspecto meramente destrutivo: descansa nela – na abertura à diferença – o *valor da comunicação*; é concedido um caráter *construtivo*: entropia é a ampliação de futuros possíveis, elemento gerador de desenvolvimento dos sistemas.

Cabe dizer: a *de-formação* resulta da ação entrópica (menos intersecção), porém – *necessariamente* – depende também da manutenção de *alguma* intersecção (resistência à entropia), sem a qual a comunicação não se efetiva e a diferença não pode ser apreendida, restando ininteligível.

Trata-se de uma comunicação capaz de fazer com que os sistemas se estranhem, mas que se preocupa, do mesmo modo, com que se assemelhem. É *necessária a relação, em algum nível*. É a condição para fazer proliferar novas possibilidades de sentido sem gerar uma diferença tal que faria do diálogo uma proeza impossível ou que faria o sistema se dissolver no ambiente.

Em suma: a comunicação ganha valor com a diferença, ao mesmo tempo em que não pode se entregar a ela em totalidade, sob o risco de não se efetivar.

O jogo comunicacional, então, está na tensão que movimenta os espaços de fronteira (as superfícies de contato produtoras de diferenciação): forças contraditórias que ora aumentam a entropia (diferença, zonas de não-intersecção) ora a redundância (identidade, zona de intersecção).

Escapando à sua definição clássica, geográfica, a fronteira se apresenta como uma zona maleável, o espaço *entre*, território abstrato e paradoxal de transformação de um texto em outro (ao tempo em que é ambos, um e outro). Neste sentido que afirmamos, antes, que não há a fronteira *propriamente*: há o gesto de diferenciação, o movimento, o rastro.

O conceito de Markov Blanket traz uma complexificação interessante da fronteira ao propor a compreensão dos sistemas, interna e externamente, como compostos por uma hierarquização destes limiares tradutórios, presentes em todos os níveis da semiosfera. São fronteiras nas fronteiras.

São esses gestos de diferenciação que, ao fim, efetuam de fato a separação entre espaço interno e externo, *dizem o que é “um” e o que é “outro”*, por modelizarem o mundo a partir de gramáticas distintas.

Ao afirmar o trabalho de atualização a ser feito por um sistema para se manter ao longo do tempo (mudar para continuar), o Princípio da Energia Livre ressalta um aspecto potencialmente intencional de um sistema em relação ao futuro: apreender e agir no espaço semiótico e internalizar mudanças que construirão uma realidade *melhor habitável* ali na frente. Está posta aí uma questão de ordem política, se o “novo” e as “melhores condições” surgem da capacidade de maquinação, de gerar intersecções, de aprender e de misturar línguas de sistemas distintos, o que acabará por produzir uma excitação de processos tradutórios, aumentando a entropia – e o aprendizado – do sistema (desde que alguma intersecção seja preservada, permitindo a comunicação).

Assim, a *comunicação de-formativa* aparenta estar intrinsecamente vinculada a um saber das misturas, das soluções, alquimia; produzi-la significa criar engates e sobreposições, zonas de fronteira e de passagens inesperadas; estudá-la significa procurar as metalinguagens que, recombinadas, permitiram a manifestação de dada gramática e a consequente produção de determinados textos culturais.

Textos culturais que não são meros pontos em um sistema, mas sim linhas que atravessam vários outros sistemas simultaneamente; cruzamentos. Um texto é sempre composto por outros textos e, sob esta perspectiva, constitui um sistema também, ele próprio atravessado de outras linhas-sistemas. Assim que afirmamos todos os pontos da semiosfera serem zonas de tradução: um complexo de fronteiras.

Cruzamento, *encruzilhada*: frente à bifurcação entre dois caminhos, abrir um terceiro; multiplicação das possibilidades futuras (a própria ação da entropia). “A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio” (Simas & Rufino; 2018, p.23-24). Ora, e é precisamente onde estamos aqui, propondo, ainda timidamente, a noção de uma *comunicação de-formativa*. Estamos mesmo desenhando um território novo ao alinhar conceitos e práticas antes distantes. É esse o objetivo, ao fim: encruilhar; vislumbrar e andar em um novo caminho, simplesmente para ver onde ele chega.

Referências bibliográficas

Andrews, M. (2017). The Free Energy Principle: An Accessible Introduction to its Derivations, Applications, & Implications. Departments of Psychology & Philosophy, Tufts University, Medford. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/324246948_The_Free_Energy_Principle_An_Accessible_Introduction_to_its_Derivations_Applications_Implications

Barei, S., & Ponce, A. G. (Eds.). (2022). Intensidades. In S. Barei & A. G. Ponce (Eds.), Lotman revisitado: perspectivas latinoamericanas. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Braga, J. L. (2014). Um conhecimento aforístico. *Questões Transversais*, 2(3). Recuperado de <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/8554>

Dicionário da língua portuguesa. (2008). Deformar. *Priberam Informática*. Recuperado de <https://dicionario.priberam.org/deformar>

Flusser, V. (2012). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Friston, K. (2010). The free-energy principle: a unified brain theory?. *Nature Reviews Neuroscience*, 11, 127–138. <https://doi.org/10.1038/nrn2787>

Friston, K., Da Costa, L., Sajid, N., Heins, C., Ueltzhöffer, K., Pavliotis, G. A., & Parr, T. (2022). The free energy principle made simpler but not too simple. *Arxiv*, Cornell University. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2201.06387>

- Hyperfine Physics. (2021, 8 de abril). Entropy & statistical mechanics [Episódio de podcast]. Recuperado de <https://open.spotify.com/episode/1BVdSD53azg85ibolZZ7km?si=skMo0BI2RuCQR8BndAMQ1A>
- Kirchhoff, M., Parr, T., Palacios, E., Friston, K., & Kiverstein, J. (2018). The Markov blankets of life: autonomy, active inference and the free energy principle. *Journal of the Royal Society Interface*, 15. <https://doi.org/10.1098/rsif.2017.0792>
- Kull, K. (1998). Semiotic Ecology: Different Natures in the Semiospheres. *Sign Systems Studies*, 26.
- Lienhard, J. (2013, 30 de dezembro). Entropy [Vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=870y6GUKbwc>
- Lotman, I. (2021). Mecanismos imprevisíveis da cultura. São Paulo: Hucitec.
- Lotman, I. (1999). Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, I. (1996). La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (1982). Estructura del texto artístico. Madrid, Espanha: Istmo.
- Machado, I. (2021). Prefácio à edição brasileira: semiótica da imprevisibilidade e dos sistemas assimétricos. In I. Lotman, Mecanismos imprevisíveis da cultura. São Paulo: Hucitec.
- Machado, I. (2015). Diagramática do pensamento: a modelização espacial dos códigos e dos sistemas de cultura. *Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação*, 3(6). Recuperado de <https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/11308/pdf>
- Machado, I. (2003). Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Mann, S. F., Pain, R., & Kirchhoff, M. D. (2022). Free energy: a user's guide. *Biology & Philosophy*, 37(33). <https://doi.org/10.1007/s10539-022-09864-z>
- Pezzulo, G., & Sims, M. (2021). Modelling ourselves: what the free energy principle reveals about our implicit notions of representation. *Synthese*, 199, 7801–7833. <https://doi.org/10.1007/s11229-021-03140-5>
- Pietarinen, A. V., & Beni, M. D. (2021). Active Inference and Abduction. *Biosemitics*, 14, 499–517. <https://doi.org/10.1007/s12304-021-09432-0>
- Ramstead, M. J. D., Badcock, P. B., & Friston, K. (2018). Answering Schrödinger's Question: A Free-Energy Formulation. *Physics of Life Reviews*, 24, 1–16.
- Rosário, N. M. do. (2021). A tensão como potência para teorizar a comunicação. *Galáxia*, 46, 1-17.
- Rosário, N. M. do, Coca, A. P., Pereira, M. R., Santos, F. A. S., Somariva, M., & Silva, J. A. (2016). Corpos reconfigurados: cartografia de rupturas de sentidos na mídia. In J. A. F. Cirino & C. F. Braga (Orgs.), *Tópicos em mídia e cultura*. Goiânia: PPGCOM/FIC/UFG.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1998). *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1948). *A Mathematical Theory of Communication*. *The Bell System Technical Journal*, 27, 379–423, 623–656.
- Simas, L. A., & Rufino, L. (2018). *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula.
- Stiegler, B. (2019). For a neganthropology of automatic society. In T. Pringle, G. Koch, & B. Stiegler (Eds.), *Machine* (pp. 25-47). Lüneburg: Meson Press.
- Stiegler, B. (2015). *La Société Automatique - 1. L'Avenir do travail*. Paris: Fayard.
- Tokoro, P. M., & Costa, S. F. (2021). Introdução à topologia algébrica. 31º SIC/UDESC (Salão de Iniciação Científica da Universidade do Estado de Santa Catarina). Recuperado de https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/14730/061_INTRO-DU_O_16343235470367_14730.pdf

