

REVISTA

NEXI

4

ano 2018

<https://revistas.pucsp.br/nexi>



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica

Publicação voltada para a divulgação de pesquisas científicas especialmente de alunos da pós-graduação stricto sensu (mestrandos e doutorandos) das áreas de Comunicação e Semiótica e de suas interfaces, no Brasil e no exterior.

Revista Nexi © ISSN 2237-8383
Nexi 4. São Paulo, jun. 2018.

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA

Rogério da Costa Santos (Coord.)
Christine Greiner (Vice-Coord.)

EDITORES CIENTÍFICOS

Amálio Pinheiro
Cecília Almeida Salles

**COMISSÃO EDITORIAL E
DE PEER REVIEW**

Amálio Pinheiro
Cecília Almeida Salles

EDITORES DESTA EDIÇÃO

Amanda Marques
Camila Mangueira
Patrícia Dourado
Sílvia Regina

REVISÃO DE TEXTOS

Patrícia Dourado

REVISÃO EM ESPANHOL

Amálio Pinheiro

EDITORIAÇÃO E CAPA

Patrícia Dourado

HOMEPAGE

<https://revistas.pucsp.br/nexi>

Sumário

Editorial

Amálio Pinheiro e Cecília Almeida Salles _____ 6

As dinâmicas computacionais e o armazenamento de livros digitais

Alessandra Marassi Barros _____ 7

O conceito sistêmico de viralização em redes sociais na internet

Alexandre Alvarenga Ribeiro _____ 18

Imagem residual

Emerson Pingarilho Martins _____ 30

O processo de criação do som de Chewbacca (Star Wars) por Ben Burtt e George Lucas: redes de construção

Fernanda Manzo Ceretta _____ 36

Gane fe: análisis de la narrativa mesiánica del presidente-empresario chileno en respuesta al movimiento estudiantil de 2011

Marcelo Luis Barbosa dos Santos _____ 49

Os climaxes nos roteiros de Sofia Coppola

Patrícia Dourado _____ 67

Editorial

O presente número representa um esforço de publicação. Todo nosso processo editorial enfrentou o crescimento excessivo de revistas nos últimos cinco anos, que desviou os pareceristas para outros periódicos. Isto justifica, a nosso ver, a interrupção da periodicidade da *Nexi*.

Daí, é com prazer que registramos a importância de uma resistência que pode superar todos os percalços, mantendo um espaço de divulgação de produção para mestrandos e doutorandos.

Esta *Nexi* mantém nossa tradicional diversidade de objetos e perspectivas teóricas.

Foi observado um núcleo consistente de pesquisas sobre cinema. A partir dos processos de criação, Fernanda Manzo Ceretta discute o som em *Star Wars*, enquanto Patrícia Dourado estuda os roteiros de Sofia Coppola. Emerson Pingarilho Martins pesquisa a imagem residual em *Matrix*.

Há dois artigos sobre mídias digitais. Alessandra Marassi Barros expõe as dinâmicas do armazenamento de livros. Alexandre Alvarenga Ribeiro, por sua vez, faz uma leitura da viralização sob o ponto de vista sistêmico.

Marcelo Luís Barbosa dos Santos analisa a narrativa messiânica no movimento político chileno.

Fica assim aberta a chamada para os artigos de 2019.

Amálio Pinheiro
Cecília Almeida Salles

As dinâmicas computacionais e o armazenamento de livros digitais

Alessandra Marassi Barros¹

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão sobre as práticas de leitura, o consumo do livro e as dinâmicas computacionais que promovem o armazenamento de textos e a disponibilização dos mesmos em ambientes digitais. Analisa a Amazon no âmbito do comércio eletrônico, a rede social digital específica para leitores Goodreads e o projeto Google Books que permite a leitura de livros ou partes, além de oferecer a possibilidade para inclusão de resenhas e apresentar links para outras plataformas digitais. O uso desses espaços pelos leitores favorece a conversação e troca de ideias, contribuindo para a criação de sistemas comunicacionais.

Palavras-chave: comunicação; Amazon; redes sociais de leitores, consumo de livros.

Abstract: This work proposes a reflection about the reading practices, the books consumption and how computer dynamics that promote its storage and availability in digital environments. It analyzes the Amazon on e-commerce, social network Goodreads for readers and the Google Books Project that allows books reading or some paragraphs, besides offer the possibility to insertion an introduction and present links to other digital platforms. Using these spaces by readers permit conversation and exchange ideas to contribute to communication systems creation.

Keywords: communication; Amazon; social networks of readers, consumption books.

Introdução

Discussões em torno do Big Data, ou seja, um grande volume de dados desestruturados, mostra que um simples clique em uma página na internet possui uma série de informações sobre o consumidor. Informações fornecidas por clientes no momento da compra representam apenas uma parte do volume que as empresas pretendem estudar. O que importa são os dados não estruturados, dados sujos e incompletos, ou seja, um clique para comprar um livro e acabar não comprando, uma

¹ Coordenadora do curso de Produção Multimídia da FAPCOM. Doutoranda e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Membro do grupo de estudos CCM – Comunicação e criação nas mídias, vinculado ao CNPQ, sob coordenação da Profa. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão. alebarros8@gmail.com

nova foto adicionada no Facebook, um *tweet* ou um novo vídeo, uma pesquisa feita no Google, uma música que se escuta on-line ou um livro que se lê por meio de *e-reader*. A Amazon tem avaliado os dados de seus clientes e identificou que, de cerca de 100 pessoas que acessam a loja, apenas 2% cumprem todas as etapas de compra. Sobre estas duas pessoas, a Amazon já tem todos os dados. O desafio é capturar dados dos 98% restantes que não completaram a transação, mas que ao mesmo tempo deixaram uma série de informações no meio do percurso de navegação. É o tratamento dessas informações que permitirá à loja melhorar a experiência de compra dos usuários e, assim, incrementar suas vendas, aumentando essa marca de 2%².

No caso do Google, já foi compreendido que a inteligência computacional utilizada é capaz de organizar e classificar preferências individuais com base em termos buscados, em páginas acessadas e no tempo de permanência em determinado site. Interessados em aprimorar ainda mais o valor de suas informações, o Google estuda aplicativos capazes de identificar as preferências dos usuários por meio do movimento dos olhos capturados pela *webcam*.

Em relação ao consumo de livros, quando se analisa o campo dos hábitos e do estilo de vida de consumidores conectados à rede, várias empresas têm trabalhado para captar informações de interesses e comportamentos de consumo em torno do livro, a fim de estarem ainda mais aptas no processo de conquista deste consumidor.

Este cenário nos leva a pensar que rastros digitais deixados por atividades geradas pelos atores em rede, cujas ações deixam uma informação que pode ser facilmente recuperável, forma uma rica base de dados ao nosso respeito, incluindo nossas escolhas, interesses, hábitos, opiniões etc. Essas informações têm valor para empresas com fins comerciais, como é o caso da Amazon e do Google. Para nós, estas informações muitas vezes são descartadas, portanto tratadas como “lixo”, contudo esse trabalho de mineração, de estudar o que é descartado, é a base para a construção do saber ou para a aquisição de poder e controle.

A identidade criada e transmitida a partir de perfis nas redes sociais apresenta um viés de como o usuário quer ser visto, porém pode estar distante do real comportamento de consumo. Contudo, a informação que é descartada, o rastro, o “lixo” digital, são os dados não organizados e são os que mais definem o hábito de consumo das

² A revista *Veja* publicou a matéria “O berço do Big Data”, onde apresenta a definição do termo Big Data e as movimentações recentes que envolvem principalmente o mercado de livros. Por André Petry de Nova Iorque – Edição 2321 - ano 46 - n. 20, de 15 de maio de 2013.

peessoas. A música on-line, a foto publicada, o comentário deixado em algum blog ou a busca por um produto (sem o cadastro efetivo) são informações deixadas na internet que revelam nosso real perfil consumidor e não o perfil criado por avatares com os quais tentamos passar uma imagem fantasiosa de personalidade. Consumir, no contexto apresentado por Flusser, é “gastar valores e formas produzidas e devolver os pedaços desvalorizados e desinformados à natureza” (FLUSSER, 1972, p. 36). Os produtos produzidos vão formando um labirinto onde circulam aqueles cujo foco é produzir mais produtos e transportá-los para outros cantos do labirinto. “E em todos os cantos do labirinto está-se amontoando lixo, isto é: restos inconsumíveis. E é este lixo que merece uma atenção mais apurada, porque tende a ser a parte mais determinante da condição humana”. (FLUSSER, 1972, p. 37).

A aquisição do livro e a prática da leitura

As mudanças no campo do marketing alteraram o direcionamento da estratégia para uma construção das relações sociais, diferente do foco anterior que era o apelo comercial. O marketing hoje valoriza o indivíduo que, como consumidor portador dos dispositivos digitais, também carrega a função de agente multimídia, onde lê, fotografa, comunica e compartilha. Esse comportamento cultural contribui para a disseminação do consumo do livro que, por sua vez, também vem se adaptando às transformações digitais.

Para leitores que viajam com frequência ou passam muito tempo em trânsito e que desejam sempre carregar um livro consigo, o livro digital é o mais adequado para a leitura nessas ocasiões. Contudo, pelo que se pode observar, esse leitor também possui seus livros impressos em casa. São os livros mais “queridos”, que se tem o desejo de ter na estante de casa. Segundo Santo Agostinho, “o mundo é um livro, e aquele que não viaja lê apenas a primeira página”.

A leitura por meio do celular ainda ocorre em baixa escala, apesar de caminhar para uma evolução lenta. Isso ocorre pela falta de conforto na leitura ocasionada pelo tamanho reduzido da tela. De qualquer forma, a pesquisa mostrou a existência de leitores que utilizam o celular para a leitura de livros.

Quando perguntados sobre a participação em redes sociais digitais específicas para leitores como o Goodreads, a maioria dos participantes afirmou utilizar a rede

brasileira Skoob. O Goodreads aparece como segunda rede utilizada, com menor presença.

As livrarias e a busca por livros na internet são as ferramentas líderes para aquisição ou pesquisa de livros. As redes sociais e a indicação de amigos aparecem em terceiro e quarto lugares na escolha dos participantes. A indicação de amigos, seja por meio das redes sociais digitais ou por outro meio, tem forte influência no consumo de livros. A confiança nos amigos e as características do meio social são elementos determinantes na escolha e aquisição do livro.

Ao analisar a influência do filtro coletivo adotado pela Amazon, o conhecido “Quem comprou esse livro também comprou esse outro”, a maioria dos participantes informou que gosta das recomendações feitas pela loja, mas que isso não o faz comprar o livro recomendado. Só compra os livros de seu interesse mesmo.

Quando perguntado: “Onde preferem comprar livros?”, os resultados foram equilibrados entre as duas opções de resposta: livrarias físicas e *on-line*, o que mostra que isso tem pouca diferença no ato da compra.

Em resumo, o livro impresso se mantém líder, mas o digital conquista seu espaço dia a dia. A compra pode ser feita por meio físico ou *on-line*. A recomendação de amigos é mais forte do que a recomendação da Amazon. E a leitura transita por diversos suportes disponíveis no mercado.

Bibliofilia – o amor aos livros

Bibliofilia é o amor aos livros, a arte ou o hábito de colecionar livros de relevância de conteúdo, de natureza histórica ou de caráter raro por sua edição. O bibliófilo é a pessoa que exerce esse amor colecionando livros, principalmente os raros. Segundo Umberto Eco em seu livro *A memória vegetal*, o bibliófilo pode colecionar livros por categoria ou assunto, e ainda que esteja interessado no conteúdo, ele necessita ter o objeto (ECO, 1932, p. 35).

A bibliofilia difere da bibliomania, o segundo termo refere-se àquele sujeito que possui a mania de comprar livros, sem sentir o compromisso de lê-los ou de colecioná-los categoricamente, quem age dessa forma é referido como bibliomaníaco. Eco nos traz um exemplo que difere bibliofilia de bibliomania. Vamos supor que um bibliófilo tenha arrematado (por bilhões de dólares) um exemplar do livro mais raro do mundo, a Bíblia

de Gutenberg. Ele provavelmente gostaria de expor essa maravilha a seus amigos e principalmente dizer que é sua. Ao contrário, o bibliômano manteria esse exemplar secretamente para si sem nunca o mostrar a ninguém (para evitar mobilizações de possíveis ladrões) e para o prazer de folheá-lo sozinho no escuro do seu quarto (ECO, 1932, p. 38).

De acordo com a definição de Eco, o bibliômano é capaz inclusive de roubar livros, considerando que, para adquirir tal livro, é necessário realizar algum sacrifício, caso contrário não há prazer na conquista.

O bibliômano rouba livros com gesto desenvolto enquanto conversa com o livreiro: aponta-lhe uma edição rara na prateleira alta e faz sumir outra, igualmente rara, embaixo do paletó; ou então rouba parte de livros circulando por bibliotecas onde corta com gilete as páginas mais apetecíveis. (ECO, 1932, p. 39).

Em outras palavras, os bibliófilos são os apaixonados pelos livros. Os compram, colecionam e, muitas vezes, os estudam, ainda que nem todos. Seu interesse tem foco nos livros raros ou primeira edição de determinado livro mantendo uma relação com o livro quase erótica, permeada de sentimentos de desejo de posse, vontade de estar perto, de abrir e meter-se na leitura a todo o momento. Já o bibliômano é quase um maníaco. Pode desenvolver uma relação de dependência psíquica com o livro causada por uma exaltação eufórica do humor, ansiedade ou excitação.

Para o bibliófilo, a primeira edição ou um volume único possui uma elevada importância, como se o livro representasse um marco vivo, uma mágica aura literária, por ter sido a primeira materialização e aparição de uma obra escrita por determinado autor para o público de uma época.

A primeira edição e, muitas vezes, os rascunhos de composição de um livro, revelam os ajustes e correções feitas manualmente pelo autor, principalmente numa época em que não havia computador, máquina de escrever e fotocópias; numa época em que predominava a tipografia clássica e a costura manual de livros.

José Castello relata, em seu artigo *Paixão e perda*³, para a *IstoÉ* (1997), uma citação de José Mindlin, empresário considerado o maior bibliófilo brasileiro, dono da maior biblioteca particular da América Latina, que diz que o leitor bibliófilo passa por três estágios: “primeiro, os homens pensam que conseguirão ler um número de livros

³ *Paixão e perda* de José Castello para *IstoÉ* (02/11/1997) foi comentado no site *O bibliófilo José Mindlin*. Disponível em: <<http://bibliomanias.no.sapo.pt/Mindlin.htm>>. Acesso em: 1º maio 2014.

maior do que de fato é possível. Num segundo estágio, passam a desejar ter em mãos o maior número possível de obras dos autores de quem gostam. Num terceiro momento, surge o interesse pelas primeiras edições, geralmente raras, e a atração pelo livro como objeto de arte". Esta última fase é definida por José Mindlin, como perda. "Quando se chega a esse estágio, aquele que pensava em ser na vida apenas um leitor metódico está irremediavelmente perdido" (CASTELLO, 1997).

A bibliofilia pode ser exercida por meio de interações de leitores nas redes sociais. Amantes de livros expõem seus livros a outras pessoas por meio da rede digital. Em relação aos livros digitais, o bibliófilo que busca livros raros encontra uma maneira de exercer a bibliofilia utilizando a internet como diz Umberto Eco:

Na internet ele encontra os catálogos de antiquários, nos CD-ROM as obras que um particular dificilmente poderia ter em casa, como os 221 volumes in-fólio da *Patrologia Latina* de Migne, num e-book estaria superdisposto a circular por aí com bibliografias e catálogos, tendo sempre consigo um repertório precioso, especialmente se e quando visita uma feira do livro antigo. (ECO, 1932, p. 53).

Nesse sentido, o autor aponta que, o bibliófilo não tem medo da internet nem dos e-books. Isso porque, no caso de os livros desaparecerem, os seus (digitais) teriam ainda muito mais valor. Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (1997, p. 176-177), apresenta uma passagem sobre sua prática de leitura. Ele afirma ter o hábito de ler na cama, como uma forma de refúgio onde ninguém mais poderá interrompê-lo com pedidos para fazer alguma coisa. É uma hora de se desligar do mundo e viajar pelas páginas do livro. Ele diz:

Ninguém me chamaria e pediria para fazer isso ou aquilo; meu corpo não precisava de nada, imóvel sob os lençóis. O que acontecia, acontecia no livro, e eu era o narrador. A vida acontecia porque eu virava as páginas. Acho que não posso me lembrar de numa alegria mais compreensiva do que a de chegar às últimas páginas e pôr o livro ao lado, para que o final pelo menos ficasse para o dia seguinte, e mergulhar no travesseiro com a sensação de realmente parado no tempo. (MANGUEL, 1997).

Esse trecho elucidado como a leitura nos retira, em pensamento, do local onde estamos com o corpo e estimula nossa imaginação a vivenciar, ainda que imageticamente, uma história lida. Outra situação que serve de exemplo sobre como o texto lido nos afeta foi a experiência que tive quando li o livro *Não há silêncio que não termine*. Trata-se da biografia que descreve os seis anos de cativo da autora e ex-candidata à presidência da Colômbia, Ingrid Bittencourt. O livro é tão rico em detalhes que, no decorrer da

leitura, se tem a sensação de estar vivendo nos acampamentos montados no meio da Amazônia pelas FARC – Forças Armadas Revolucionárias Colombianas.

A felicidade é sentimento que emerge e lágrimas caem quando chegam as páginas que contam em detalhes toda a estratégia do resgate de Ingrid, e nesse momento da leitura conclui-se que realmente não há silêncio que não termine.

Biblioteca digital universal: a disseminação do conhecimento

Ao refletir sobre a dimensão do projeto do Google Books, que objetiva digitalizar e disponibilizar livros digitais das mais importantes bibliotecas do mundo, a primeira ideia que se tem é que a empresa está, de fato, contribuindo para a disseminação do conhecimento. Todo leitor com um dispositivo digital conectado à internet terá condições de acessar o acervo de e-books.

Em 2013, após a permissão para dar continuidade no trabalho de digitalização, o Google não divulgou as possíveis formas de remuneração para oferecer esse acesso. O projeto tem enorme capacidade de digitalização e é possível que, em alguns anos, já tenha digitalizado livros de bibliotecas ao redor do mundo, não se limitando somente àquelas pertencentes aos Estados Unidos.

O que se pode esperar? Não é possível, ainda, afirmar, mas se pode imaginar o surgimento de uma biblioteca digital universal com livros de diversos países do mundo, cuja empresa detentora de tamanha quantidade de conhecimento da humanidade disponibilizará acesso ao acervo, mediante cobrança de uma assinatura.

Nesse contexto, observa-se a existência de duas forças de igual intensidade em sentidos opostos, sendo de um lado o benefício que o projeto traz à sociedade e, do outro lado, a insegurança de ter a riqueza de conhecimento em poder de uma única empresa privada que poderá deliberadamente deixar de oferecer tal acesso. Que empresa ou lei nos dias de hoje têm fôlego financeiro ou embasamento jurídico que possa impor certos limites ao *Google*? Até o momento, a empresa tem permissão judicial para seguir com seu objetivo.

Retornando a Roger Chartier (1998, p. 117), o sonho da biblioteca universal existe desde a época de Alexandria. Ter todos os livros e todos os textos reunidos em um único lugar excitava a imaginação da biblioteca sem paredes. Mas isso era ceifado

com as coleções particulares ou de príncipes na época. Com o texto digital, o sonho da biblioteca universal volta a ser possível.

Com o texto eletrônico, a biblioteca universal torna-se imaginável (se não possível) sem que, para isso, todos os livros estejam reunidos em um único lugar. Pela primeira vez, na história da humanidade, a contradição entre o mundo fechado das coleções e o universo infinito do escrito perde seu caráter inelutável. (CHARTIER, 1998, p. 117).

Com o projeto do Google Books, ainda que os livros estejam disponíveis no banco de dados do Google, e que exista, de certa forma, a permissão de acesso a eles, fica a dúvida: se o acesso a coleções raras será administrado pela empresa, será que todos terão realmente permissão de acesso a textos desse valor? Mesmo que o acesso seja concedido mediante alguma forma de pagamento, será que o Google realmente disponibilizará acesso a todo o acervo ou fará restrições se assim decidir? Esse controle estará unicamente em poder do Google.

A liberação de livros digitais deve continuar sendo oferecida por diferentes tipos de empresas como as editoras, cuja produção de livros digitais entrou no foco da indústria editorial, por bibliotecas on-line, por livrarias e, entre outras, por empresas como o Google. Para o autor John B. Thompson, que analisa o mercado editorial em seu livro *Mercadores da cultura*, “o conteúdo do livro é separável da forma” (THOMPSON, 2011, p. 364). Com base nessa afirmação, podemos compreender que a digitalização do conteúdo de um livro permite a dissociação da sua forma, quando ele afirma:

A digitalização de conteúdo simplesmente realça uma característica que sempre fez parte do livro, mas que ficou obscurecida pela equilibrada união de conteúdo e forma em um objeto físico específico. Ela acentua mais claramente o fato de que o verdadeiro valor do livro está no conteúdo, mais do que na sua forma física – daí o sempre repetido slogan associado à revolução digital: “o conteúdo é rei”. (THOMPSON, 2011, p. 364).

Com isso, entendemos que o fornecimento do conteúdo do livro no formato digital transforma a cadeia de fornecimento assim como o modelo financeiro de publicação de livros. No caso do fornecimento de livros pelo Google, o modelo tradicional financeiro para aquisição de livros também poderá sofrer transformações se pensarmos a aquisição do livro nos mesmos moldes da aquisição de música – aquisição do direito de uso/acesso.

Considerações finais

O papel comunicacional das redes favorece o consumo do livro quando analisamos as interações dos leitores conectados. Percebe-se que esses leitores dispensam um esforço na divulgação do que se está lendo e na colaboração com outros leitores por meio da troca de livros digitais. Informações sobre livros, classificação e comentários feitos por membros do Goodreads promovem a interação entre os participantes. Publicação de resenhas no Google Books colabora para a construção do conhecimento e interação com o livro.

A atenção de empresas, como o Google, Amazon, o Goodreads, e até mesmo do Facebook, voltada para as práticas de consumo do livro e para os processos comunicacionais das redes, sugere algumas das mobilizações do comércio eletrônico e das redes sociais apontadas no decorrer da pesquisa. Nesse contexto, fatos como a compra do Goodreads pela Amazon, a inclusão de uma área para “guardar” livros na *timeline* do Facebook, a vitória judicial do Google na conquista do direito de digitalizar livros de importantes bibliotecas e o lançamento da loja on-line do Google, a Google Play, sinalizam o enorme potencial que as interações dos leitores têm no ambiente digital.

Observou-se que não existe um caminho linear para diálogos dos leitores nas redes. Esses podem se iniciar a partir de qualquer local da rede. Por exemplo, um depoimento publicado nos comentários do livro na própria Amazon, uma consulta nos grupos de leitores das redes sociais digitais: “Que livro de ficção científica vocês recomendam?”, uma pesquisa no Google, um alerta do aplicativo do Goodreads no celular do que outra pessoa acabou de ler. Ou seja, a narrativa das redes pode iniciar em qualquer ambiente do ciberespaço e terminar também em qualquer outro lugar.

Este é um dos desafios para os atuantes no mercado de livros. Estar justamente onde o consumidor de livros está e captar sua atenção neste momento.

Quanto às tecnologias para produção de livros eletrônicos e seus dispositivos de leitura, estas ainda precisam evoluir. A leitura na tela ainda precisa ser melhorada para oferecer mais conforto ao leitor. A Amazon tem dedicado esforço na melhoria do seu dispositivo, o Kindle, incluindo uma lanterna na segunda versão do aparelho, por exemplo. Mesmo que alguns leitores tenham se adaptado ao livro digital, para as leituras

mais extensas, o suporte impresso parece ser o preferido. Para Bill Gates, empresário da *Microsoft*:

Ler na tela ainda é uma experiência vastamente inferior à leitura em papel. Mesmo eu, que tenho telas caríssimas e gosto de me considerar um pioneiro do estilo de vida na web, prefiro imprimir qualquer coisa que passe de quatro ou cinco páginas. Assim posso carregar o texto comigo e fazer anotações. E a tecnologia ainda precisa avançar bastante para se igualar a esse nível de usabilidade. (DARNTON, 2009, p. 87).

De forma distinta do impresso, anotações podem ser feitas no livro digital por meio de grifos em cor na parte do texto ou adicionando comentários. No digital, o dedo funciona como a caneta marca-texto, pois, ao passar o dedo no trecho que se quer marcar, este fica marcado na cor amarela da mesma forma que nas páginas em papel. A diferença é a busca por anotações feitas. No impresso, basta folhear; no digital, é necessário fazer uma busca. São adaptações necessárias na prática da leitura exigidas pelo suporte adotado.

A questão que fica ainda sem resposta está ligada ao sonho da biblioteca mundial projetada inicialmente pelo Projeto Gutenberg e depois pelo Google. Como será o acesso aos livros nos próximos anos? Se o objetivo é disseminar o conhecimento disponibilizando livros no ambiente *on-line*, como esse conhecimento chegará a pessoas que não podem pagar uma assinatura para ter direito ao acesso? Em 2011, a Biblioteca Pública Digital (Digital Public Library of America⁴) possuía cerca de mais de 2,4 milhões de itens⁵ e ainda oferece acesso gratuito, sem a exigência de cadastro prévio, ao banco de dados composto por arquivos de museus e bibliotecas dos Estados Unidos que estão sob Domínio Público.

Quanto ao acesso aos livros digitais, outras iniciativas foram encontradas que oferecem acesso sem que se tenha que recorrer ao banco de dados do Google: por exemplo, as bibliotecas *on-line* de universidades ou mesmo o *Forgotten Book*.

Contudo, observou-se, no decorrer da pesquisa, que interações dos leitores nas redes sociais incluem, ainda que estejam fora as questões legais de direitos autorais, a troca de livros dentro de grupos presentes nas redes. As plataformas permitem a criação

⁴ Digital Public Library of America. Disponível em: <http://www.dp.la/> Acesso em: 20 mar. 2014.

⁵ Dados extraídos da matéria “Uma nova Alexandria”. Revista Época, n. 778, de 22 de abril de 2013. Autora: Amanda Polato.

de grupos com possibilidade de *upload* e *download* de arquivos sem atentarem para a origem dos livros.

Este trabalho analisou o livro como mídia e suas ações na cultura. O que constatamos é que o livro impresso se mantém como o formato preferido entre leitores que desejam guardar seus livros. Mesmo entre aqueles que dispõem de livros digitais em bibliotecas portáteis – os *e-readers* – percebe-se que há uma movimentação de adição e subtração dos livros digitais nesses dispositivos, quando se observa que alguns livros são apagados para a adição de novos títulos.

Referências

- CASTELLO, J. **Paixão e perdição**, 1997. In: O bibliófilo José Mindlin. Disponível em: <http://bibliomanias.no.sapo.pt/Mindlin.htm>. Acesso em: 1o mai. 2014.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1994.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 1998.
- DARTON, R. **A questão do livro: passado, presente, futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ECO, U. **A memória vegetal**. São Paulo: Record, 2010.
- ECO, U. Umberto Eco: o excesso de informação provoca amnésia. **Revista Época**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/umberto-eco-o-excesso-de-informacao-provoca-amnesia.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.
- FLUSSER, V. A consumidora consumida. **Revista Trimestral Comentário**. Ano XIII. Volume 13. N. 51, 1972. Disponível em: www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/15-flusser-vilem/51-a-consumidora-consumida.html. Acesso em: 30 maio. 2013. Disponível em: <http://www.goodreads.com>. Acesso em: 4 fev. 2013.
- MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PETRY, A. O berço do Big Data. **Veja**. Edição 2321, ano 46, n. 20, p. 71, 15 de maio 2013.
- POLATO, A. Uma nova Alexandria. **Revista Época**, Edição especial, n. 778, 22 de abril de 2013. Disponível em: www.skoob.com.br. Acesso em: 20 maio 2013.
- THOMPSON, J. B. **Mercadores da cultura**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2011.

O conceito sistêmico de viralização em redes sociais na internet

Alexandre Alvarenga Ribeiro¹

Resumo: A viralização de conteúdos em redes sociais na internet é um fenômeno da ensamblagem de sistemas. O enquadramento sistêmico da viralização permite conceituá-la no âmbito da análise científica, por meio da descrição mediana entre determinismo e indeterminismo. O sistemismo de Bunge e de Prigogine oferece um modelo teórico para a análise da ensamblagem de sistemas sociais em redes na internet e o surgimento de propriedades emergentes.

Palavras-chave: viralização; sistemas; emergência; redes sociais; sociabilidade virtual.

Abstract: The virality in social networking websites is a phenomenon of coupling systems. The systemic view of virality allows conceptualize it in the context of scientific analysis, standing at a median description between determinism and indeterminism. The systemism of Bunge and Prigogine offers a theoretical framework to analyze the assembly of social systems in internet networks and the emergence of properties.

Keywords: virality; systems; emergence; social networks; virtual sociability.

Viralização: método do UpWorthy

O UpWorthy² lançou em 2012 um documento sobre a viralização de conteúdos em redes sociais na internet, intitulado “The sweet science of virality”³. Segundo seus iniciadores, o UpWorthy fora criado como contraponto à guerra de trincheiras identificada nas redes sociais. A internet deveria favorecer a criação de laços entre os usuários. Mas estaria acontecendo o contrário. “The internet often narrows our world instead of broadening it. And fills it with a waterfall of empty stories that drown out the ones that matter most”⁴.

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. alexandre.ribeiro@aleteia.org

² www.upworthy.com

³ Disponível em: <http://pt.slideshare.net/Upworthy/the-sweet-science-of-virality>. Acesso em: 4 abr. 2018.

⁴ Disponível em: <www.upworthy.com/about>. Acesso em: 4 abr. 2018.

O UpWorthy tem como linha editorial contar histórias valorosas, que inspiram a empatia e conectam as pessoas. Foi com essa proposta que o website renovou a atenção para o fenômeno da viralização de conteúdos na internet. A viralização não deveria ser uma busca a qualquer custo por *pageviews*, nem deveria submeter-se ao sensacionalismo, mas, por outro lado, poderia ser parte de uma dinâmica de valorização de conteúdos de qualidade nas redes digitais.

Aliando qualidade e viralidade, o UpWorthy conseguiu ultrapassar 80 milhões de usuários únicos por mês antes mesmo de completar 2 anos de existência. Assim, o website inaugurava, em grande escala e deixando claros os seus procedimentos editoriais, a integração da viralidade ao processo de elaboração de conteúdo de mídia digital.

Viralizar um conteúdo não se resumiria à sorte de observar uma publicação ultrapassar amplamente os padrões médios de leitura e compartilhamento, alcançando milhões de usuários. A viralização seria uma propriedade dos conteúdos formatados para as mídias digitais. Nesse sentido, a ideia de viralização passou a permear todo o processo comunicativo. Desde a otimização do site, que se volta para a sociabilidade virtual, à seleção de conteúdo, estilo e *packaging* de distribuição.

O UpWorthy, no documento “The sweet science of virality”, apresenta detalhes do seu método de viralização. Trata-se de um processo que se resume em três pontos significativos: *content*, *framing* e *sharing*.

Content: o primeiro passo é selecionar ou criar um bom conteúdo. Um bom conteúdo precisa ser épico e trazer elementos como herói; vilão; emoção; significado valoroso e inspirador; além de ter relevância atual. É ainda um conteúdo bem produzido em seus aspectos técnicos, que traz informação útil e, quando possível, surpreendente. É um conteúdo que sensibiliza a audiência e cria empatia.

Framing: o conteúdo deve ser formatado e enquadrado perfeitamente para o Facebook. O título deve obrigatoriamente despertar curiosidade. O UpWorthy diz que os seus redatores escrevem 25 títulos antes de definir qual irá no artigo. O título deve seguir algumas diretrizes, como não dizer tudo; não dizer nada; não ser incômodo (favorecer que o usuário forme sua própria opinião); ser inteligente, mas acessível.

Sharing: os usuários acessam e compartilham conteúdos que despertam felicidade ou indignação. Por outro lado, deve-se evitar provocar tristeza ou relaxamento.

Portanto, para o UpWorthy, a "viralidade" de um conteúdo se encontraria na confluência de três parâmetros: *content*, *framing* e *sharing*. Parecia simples, e pode-se dizer que foi simples, até o momento em que o Facebook⁵ passou a considerar como *clickbait* o tipo de viralidade defendido pelo UpWorthy⁶.

De qualquer forma, o método do UpWorthy distingue-se como exemplo de obsessão na predeterminação da viralização, em que condições iniciais favoráveis aumentariam a probabilidade de uma publicação viralizar.

Abordagem sistêmica da viralização

A viralização é uma flutuação em larga escala registrada após a ultrapassagem de um parâmetro crítico. É, portanto, uma característica da emergência de sistemas⁷.

Um sistema, em sua definição mais básica, é "un objeto complejo cuyos componentes están interrelacionados en lugar de aislados" (BUNGE, 2012a, p. 29). O conceito geral de sistema, em um modelo matemático resumido, para Bunge, é $S_x(\sigma, t) = \langle C_x(\sigma, t), A_x(\sigma, t), E_x(\sigma, t) \rangle$, em que o sistema- x de σ , no instante t , tem como elementos uma composição $C_x(\sigma, t)$, um ambiente $A_x(\sigma, t)$ e uma estrutura $E_x(\sigma, t)$. De modo ainda mais simplificado, um sistema é representado pela tripla ordenada $\langle C, A, E \rangle$, em que "C" é a sua composição (seus componentes), "A" é o seu ambiente e "E" é a sua estrutura.

Ejemplo: una molécula, un arrecife de coral, una familia e una fábrica son sistemas. En cambio, un conjunto de estados de una cosa y una colección de sucesos, aun cuando estén ordenados, no son sistemas concretos. (BUNGE, 2012a, p. 32).

O mais simples dos sistemas seria aquele composto por duas coisas conectadas, a e b , em um entorno agrupado em uma única coisa c . Ou seja, $C(\sigma) = \langle a, b \rangle$, $A(\sigma) = \langle c \rangle$.

⁵ <https://www.nytimes.com/2017/04/25/magazine/can-facebook-fix-its-own-worst-bug.html?mcubz=1>

⁶ Após ultrapassar os 80 milhões de usuários únicos por mês no fim de 2013, o UpWorthy mantém em 2018 uma audiência média de 26 milhões de usuários únicos por mês. Disponível em: <https://www.upworthy.com/advertise>. Acesso em: 6 abr. 2018.

⁷ O emergentismo é "a família de concepções que envolve a ideia de emergência. Em particular, são emergentistas as variedades do materialismo que, ao contrário do materialismo vulgar (ou mecanicismo, ou fisicalismo), asseveram que todo sistema é dotado de algumas propriedades que faltam às suas componentes". Já o sistemismo é "a cosmovisão segundo a qual o mundo é um sistema de sistemas, mais do que um bloco sólido ou um agregado de particulares" (BUNGE, 2012b, p. 114; 363).

Vieira (2008) adiciona uma variável à definição de Bunge, tomada de Uyemov (1975). Este define um sistema como uma multitude de elementos (m) nos quais a relação (R) é efetuada como propriedade previamente fixada (P), cuja fórmula é $(m)S = \lceil R(m) \rceil P$. Ou seja, um agregado de coisas ou componentes (m) forma um sistema (S) quando, em sua relação (R), esses componentes compartilham a propriedade P, sendo esta propriedade (P) pré-fixada. Essa definição dá destaque à possibilidade de predeterminação da propriedade compartilhada pelos componentes de um sistema.

A menção à propriedade partilhada é uma característica identitária do sistema, circunscrita ao âmbito da predeterminação, como faz Uyemov, facilita a compreensão de sistemas projetados pelo homem. Para os sistemas naturais, nos casos em que a emergência de novidades exclui a possibilidade de predeterminação, basta falar em propriedades partilhadas, em que “teremos uma noção de sistema não teleológica e que satisfaz aos sistemas naturais de forma plena” (VIEIRA, 2008, p. 30).

Para Bunge, as emergências que surgem dos acoplamentos sistêmicos e da ensamblagem sistêmica devem ser tratadas no âmbito da análise científica. O sistemismo não prega nem o puro acaso, por um lado, nem a garantida previsibilidade do futuro e retrocedimento do passado, por outro.

Nos apresuramos a advertir, empero, que ‘emergente’ no significa ni ‘inexplicable’ ni ‘impredecible’. En primer lugar, porque ‘emergencia’ es una categoría ontológica, no una gnoseológica. En segundo lugar, porque as tareas de la ciencia consisten no sólo en reconocer la emergencia, sino también en desarrollar teorías que la hagan comprensible y, en ocasiones, predecible. (BUNGE, 2012a, p. 253).

Análise de viralização no website Aleteia.org

Analisemos algumas viralizações registradas no website Aleteia⁸. Entre 8 e 10 de janeiro de 2016, o artigo intitulado "Homem relata no Facebook como traiu a esposa e emociona o mundo"⁹ registrou 1.151.836 *pageviews*. O website Aleteia, em língua portuguesa, havia registrado uma média de 100.000 *pageviews* por dia em janeiro de 2016. Mas o dia 10 de janeiro marcou o ápice de uma forte flutuação que significou a ultrapassagem de 600.000 *pageviews* (Figura 1).

⁸ www.pt.aleteia.org

⁹ Disponível em: <http://pt.aleteia.org/2016/01/06/homem-relata-no-facebook-como-traiu-a-esposa-e-emociona-o-mundo/>. Acesso em 4 abr. 2018. Medição de dados feita por meio do GoogleAnalytics.

Já nos meses de julho e agosto de 2016, o mesmo *website* teve, em sua edição em língua portuguesa, uma média de 125.000 *pageviews* por dia. Mas o dia 26 de julho marcou o ápice de uma forte flutuação, que significou a ultrapassagem de 375.000 *pageviews*, com a viralização do artigo intitulado "Cantor sertanejo faz público chorar com arrepiante testemunho de fé em Nossa Senhora"¹⁰ (Figura 2).

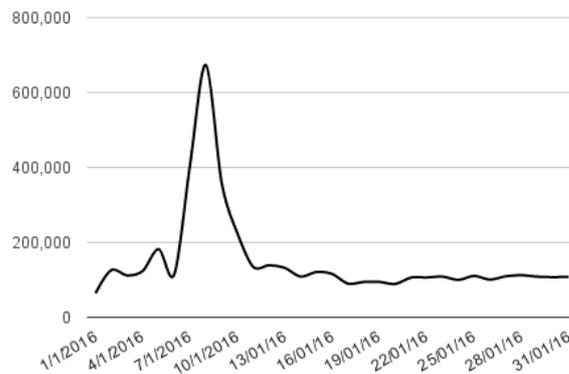


Figura 1 – Flutuação em larga escala registrada no *website* Aleteia.org em janeiro de 2016. Fonte: Aleteia.org.

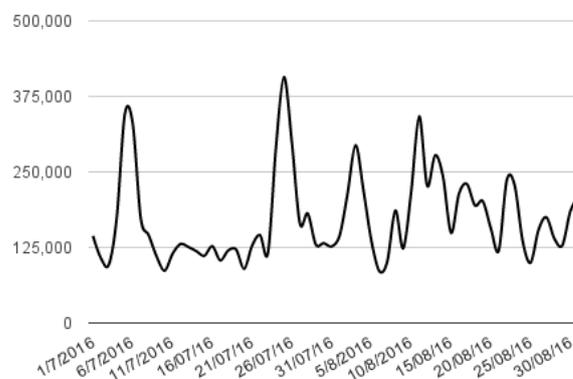


Figura 2 - Flutuações em larga escala registradas no *website* Aleteia.org em julho/agosto de 2016. Fonte: Aleteia.org.

Identificam-se algumas características comuns nas viralizações registradas no *website* Aleteia. São elas as seguintes:

¹⁰ Disponível em: <http://pt.aleteia.org/2016/07/24/cantor-sertanejo-faz-publico-chorar-com-arrepiante-testemunho-de-fe-em-nossa-senhora/>. Acesso em: 4 abr. 2018.

- a) o conteúdo tem estrutura narrativa, cujo diagrama é equilíbrio inicial → desequilíbrio → equilíbrio final; ou seja, o conteúdo não tem estrutura jornalística, a qual faz uso do *lead* – o quê, quem, quando, onde, como, por quê (X);
- b) o conteúdo aborda valores humanos fundamentais, como amor, sofrimento, morte, felicidade (Y);
- c) o conteúdo traz um testemunho pessoal, com ênfase na funcionalização da figura do herói (K);
- d) o conteúdo apresenta a solução, superação, de uma grande dificuldade; dinâmica de mudança, transformação (W);
- e) o conteúdo traz uma propriedade católica, ou seja, o elemento católico, entendido como valor auxiliar na superação da dificuldade (Z);
- f) o conteúdo é formatado (*packaging*) para a distribuição na mídia social e otimizado para favorecer o compartilhamento pelos usuários (Q).

A inserção desses elementos no processo de elaboração dos conteúdos não implica necessariamente a efetivação da viralização, pois esta depende de muitas outras variáveis¹¹, algumas inacessíveis à mensuração, como, por exemplo, as escalas reais de distribuição de conteúdo pelos algoritmos das plataformas de redes sociais em determinado momento, ou ainda a possibilidade de um *influencer* compartilhar o conteúdo, fortalecendo sua repercussão.

No website Aleteia, a viralização pode ser representada, no âmbito da predeterminação, pela inserção no conteúdo editorial de certos elementos comuns. Em uma representação sumarizada:

$$P(r) = (X, Y, K, W, Z, Q);$$

em que "P" representa "probabilidade"; "r", "viralizar"; e as demais variáveis, os parâmetros: estrutura narrativa (X), valor humano (Y), figura do herói (K), dinâmica de mudança (W), valor católico (Z), *packaging* de mídia social (Q).

¹¹ Critério de complexidade, "measured by the number of interacting functional elements" em um sistema (PRIGOGINE, 1976, p. 124).

Viralização e predeterminação

Tendo em vista a identificação de tais padrões globais, até que ponto se poderia falar em determinação de uma viralização?

Em 2016, apenas os dois artigos comentados anteriormente ultrapassaram 1.000.000 de *pageviews* no *website* Aleteia, no mês em que foram publicados. Dos pouco mais de 4.000 artigos publicados em língua portuguesa no *website* Aleteia em 2016, apenas dois viralizaram.

A teoria de Prigogine, que defende uma descrição mediana entre determinismo e indeterminismo na ensamblagem de sistemas na natureza, confirma-se no marco da sociabilidade virtual representado pelo *website* Aleteia. Nos conteúdos publicados pela Aleteia, é possível identificar elementos comuns que aumentam a probabilidade de compartilhamento pelos usuários, dinâmica esta que pode culminar inclusive em flutuações de larga escala, as quais, apesar de serem raras, são as que caracterizam uma viralização. Mas não se pode certificar com antecedência uma escalada de compartilhamentos, tendo em vista, principalmente, o caráter indeterminado tanto da atividade dos usuários como dos mecanismos internos (sistemas técnicos) das plataformas de mídia social.

O caráter preditivo do elemento viral – e, de forma geral, da emergência de sistemas sociais digitais – insere-se na concepção científica da sociabilidade virtual. A predição científica não é uma profecia, mas sim o trabalho de elaborar teorias que tenham fundamento em informações fidedignas relacionadas ao estado de coisas atual ou passado (BUNGE, 2013a, 2013b).

Buscar receitas infalíveis para a viralização de conteúdos na internet não é apenas uma forma errada de *buscar*, mas também uma forma errada de se inserir na compreensão científica da sociabilidade virtual. A predição científica (BUNGE, 2012a, 2013a, 2013b), ou seja, a descrição mediana (PRIGOGINE, 1976) entre determinismo e indeterminismo, “no es del tipo 'Ocurrirá e', sino más bien de este otro: 'Ocurrirá e (de la clase E) siempre que suceda c (de la clase C), pues todo hecho de clase C es acompañado o seguido de un hecho de clase E'.” (BUNGE, 2013a, p. 37).

A predição de emergências em sistemas sociais digitais revela-se especialmente difícil pelo fato de tais sistemas estarem amplamente suscetíveis a perturbações

exteriores. Mas isso não impede de se colocar à prova hipóteses e se extrair tendências gerais.

Viralização e emergência na sociabilidade virtual

A sociabilidade virtual é uma propriedade emergente da sociabilidade humana, congruente à dinâmica evolucionista, possibilitada pelo desenvolvimento de sistemas técnicos que passam a ser o ambiente deste novo tipo de ação recíproca entre conjuntos de pessoas. Tais sistemas são compostos por representações de usuários em redes sociais na internet, tendo como ambiente as plataformas digitais onde se interage, com estrutura formada pelo conjunto de conexões/relações entre os usuários, efetivando o compartilhamento e possibilitando a emergência de propriedades que são atributos/predicados das próprias interações.

Do ponto de vista de um grande sistema conceitual composto por multitudes de subsistemas, a internet é caracterizada por uma dinâmica de flutuações. Se fosse um supersistema em equilíbrio, tenderia a um estado estático, ou a caminho disso, de cessação das atividades registradas entre seus componentes e em suas estruturas. Os sistemas sociais em redes na internet inserem-se na dinâmica emergente em virtude de sua abertura e conseguinte integração dos fluxos de instabilidade como parte de seus mecanismos. Essa abertura é marcada pela contínua atividade de intercâmbio de informações e propriedades, que pode culminar na ensamblagem de uma infinidade de subsistemas. A emergência, nesse sentido, representa-se pelo conjunto de processos (função) e culminâncias do nascimento (modelagem/ensamblagem) de sistemas.

Apesar disso, o conceito e a compreensão da emergência têm relevância para os estudos de redes sociais digitais por oferecer um instrumental de análise da viralização de conteúdos na internet, assim também como uma ontologia científica (marco teórico) para a análise da ensamblagem de sistemas sociais nas redes digitais.

Na perspectiva sistemista, a emergência enquadra-se na concepção de mundo do homem contemporâneo, fundada cada vez mais sobre os resultados da ciência, em que "el dato reemplaza al mito, la teoría a la fantasía, la predicción a la profecía" (BUNGE, 2013a, p. 103). Esse renovado e contínuo esforço de substituir a profecia pela predição não implica o risco de redução fisicista, que poderia considerar a realidade nada mais que um sistema físico-químico (BUNGE, 2013a, p. 70) ou um vasto autômato (POPPER,

1975, p. 205). Trata-se de uma predição que se enquadra na função ontológica da ciência de operar um grau crescente de verificabilidade das hipóteses. "El sabio moderno, a diferencia del antiguo, no es tanto un acumulador de conocimientos como un generador de problemas" (BUNGE, 2013a, p. 39).

A emergência é um conceito chave para a descrição do surgimento de novos níveis sistêmicos e suas qualidades. Em redes sociais na internet, a viralização de conteúdos, enquanto propriedade emergente, não se pode definir como absolutamente predeterminada ou indeterminada. Não é só predição, nem profecia. Seu estudo visa à identificação de tendências globais (BUNGE, 2013a, p. 39). Seu funcionamento responde a um critério de probabilidade, processando-se entre "duas representações alienantes, a de um mundo determinista e a de um mundo arbitrário submetido apenas ao acaso" (PRIGOGINE, 2011, p. 203). Assim, a emergência de sistemas sociais em redes na internet enquadra-se na descrição sistemista do surgimento de coisas e propriedades.

En efecto, se dice de una propiedad que emerge a partir de otras cuando la adquiere una cosa en el curso de un proceso; y una cosa emerge a partir de otras cuando comienza su existencia como efecto de un proceso en éstas. (BUNGE, 2016, p. 236).

Seu grau de predeterminação está ligado à perspectiva de verificabilidade de hipóteses e identificação de padrões e propriedades coletivas. Já o seu grau de indeterminação, ao reconhecimento dos limites das predições, tendo em vista o caráter irreduzível de certas propriedades.

A descrição mediana defendida por Prigogine em seu trabalho sobre estruturas dissipativas, e também proposta por ele para a descrição de sistemas em geral¹², é um modo de evitar tanto o holismo obscurantista, que diz que o todo é indecifrável, como o individualismo reducionista, que isola indivíduos independentes entre si.

Conclusão

A sociabilidade virtual é a atuação dos indivíduos, uns sobre os outros, no ambiente digital, realizada por meio do fluxo de comunicação (BUNGE, 2012a, p. 235).

¹² "We recognize that we are beginning to clarify these notions of 'invention' and 'elaboration of what is absolutely new' by the mechanism of successive instabilities caused by critical fluctuations. The discovery of such mechanisms, which play such an essential role in a vast domain stretching from physics to sociology, is obviously a preliminary step toward some harmonization of the points of view developed in these different sciences" (PRIGOGINE, 1976, p. 126).

A sociabilidade virtual favorece a criação de simetrias e a criação de correlações entre usuários.

Quando duas pessoas se encontram, elas se comunicam. Depois de se separarem, elas se lembram de seu encontro, e encontros posteriores levam à disseminação de seus efeitos. Podemos falar de fluxo de comunicação numa sociedade, exatamente como há um fluxo de correlações na matéria. (PRIGOGINE, 2011, p. 85).

Segundo a alusão de Prigogine, assim como a colisão entre moléculas cria uma distribuição mais simétrica das velocidades e cria correlações entre essas moléculas, as interações entre pessoas também criariam efeitos semelhantes.

Nesse sentido, o fluxo de comunicação e interações entre usuários de redes sociais na internet gera simetrias que podem culminar na emergência de subsistemas (grupos sociais). Uma sociedade é formada por uma multitude de grupos sociais. Estes se configuram a partir do compartilhamento de propriedades e da expressão como totalidade no que se refere a tal propriedade. Exemplos de grupos sociais são famílias, classes profissionais, greves, manifestações.

Já a criação de correlações entre os usuários, de acordo com a sugestão de Prigogine, é uma consequência da comunicação entre os sujeitos, a qual tende a gerar um efeito difusor e propagador de informação.

O fluxo de comunicação posto em marcha pela sociabilidade virtual acaba por moldar um ambiente de aptidão à ensamblagem de subsistemas. As constantes interações entre usuários dos *networks* criam simetrias e correlações que podem culminar no compartilhamento de propriedades e na criação de vínculos efetivos entre os usuários. Essa aptidão da sociabilidade virtual à ensamblagem sistêmica tem-se otimizado à medida que a tecnologia avança.

A emergência da sociabilidade virtual marca uma nova etapa da sociabilidade humana, em que sistemas técnicos baseados em redes de computador tornam-se acessíveis à efetização de sistemas sociais. Pode-se associar tal emergência como um ganho de complexidade na dinâmica evolutiva da sociabilidade humana. A complexidade pode ser entendida como parâmetro sistêmico transversal (VIEIRA, 2007; 2008), expressando-se por meio de características como as seguintes:

a) reconhecimento da flutuação como uma característica essencial dos sistemas dinâmicos, nos quais se registram variações de estado decorrentes de trocas de matéria, energia e informação com o ambiente; exige, portanto, abertura;

- b) mimetização de novos cenários de estabilidade/metaestabilidade;
- c) implementação de mecanismos de monitoramento (*feedback*);
- d) aptidão à refuncionalização;
- e) subsistemas altamente desenvolvidos;
- f) propriedades bem definidas e otimizadas;
- g) ambiência de metaestabilidade;
- h) convergência a processos simbióticos;
- i) recorrente mimetização de cenários de crise;
- j) condições otimizadas de sobrevivência/permanência;
- k) aptidão ao surgimento de novos subsistemas;
- l) registro de emergências significativas em sua história.

Podem-se associar à ideia de baixa complexidade características como fechamento e determinação. A complexidade crescente, ou o ganho ou aumento de complexidade, estaria ligado à aptidão à ensamblagem sistêmica. A complexidade pode-se representar, por exemplo, por mapas de estado de variáveis relacionadas a processos de ensamblagem de sistemas. Complexidade estaria assim ligada – fazendo uma analogia com um termo usado em cosmologia –, à ideia de berçário sistêmico. Estaria, portanto, relacionada a estados de atividade sistêmica.

Nesse sentido, a complexidade vê-se associada ao constante processo de emergência de sistemas no universo. Uma propriedade básica (ou função, entendida como feixe de processos) do universo é criar sistemas. A dissolução completa de todos os sistemas significaria a morte termodinâmica. Para o ser humano, o desenvolvimento de sistemas técnicos voltados para a modelagem de sistemas sociais por si só já pode ser considerada um ganho de complexidade. Trata-se de uma nova etapa evolutiva da sociabilidade humana. A dinâmica emergente das redes sociais na internet, na perspectiva evolutiva e simbiótica, pode culminar em pautas específicas de melhorias de adaptabilidade e metaestabilidade do conjunto dos biossistemas.

Referências

- BUNGE, M. **Ontología I**: el moblaje del mundo. Barcelona: Gedisa, 2011.
 _____. **Ontología II**: un mundo de sistemas. Barcelona: Gedisa, 2012a.
 _____. **Diccionario de filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2012b.
 _____. **La ciencia**: su método y su filosofía. Pamplona: Laetoli, 2013a.

- _____. **Materialismo y ciencia**. Pamplona: Laetoli, 2013b.
- _____. **Memórias entre dos mundos**. Barcelona: Gedisa, 2016.
- POPPER, K. R. **Conhecimento objetivo**. São Paulo: Itatiaia, 1975.
- PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. **Order through fluctuations: self-organization and social system**. In: JANTSCH, E.; WADDINGTON, C. **Evolution and consciousness: human systems in transition**. Londres: Addison-Wesley Publishing Company, 1976.
- UYEMOV, Avair. Problem of direction of time and the laws of system's development. In: **Entropy and information in science and philosophy**. KUBAT, Libor; ZEMAN, Jiri. Praga: Elsevier Sc. Publ. Co, 1975.
- VIEIRA, J. **Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência: uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- _____. **Teoria do conhecimento e da arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

Imagem residual

Emerson Pingarilho Martins¹

Resumo: O artigo analisa a questão da representação do sujeito como imagem e do corpo como ausência de imagem, considerando as relações estabelecidas à distância pelos usuários das novas mídias e o tipo de compromisso social que se dá por meio desse fenômeno. Apresenta, primeiramente, um exemplo produzido pela cultura de massas e como esse produto cultural engloba essas questões de forma metafórica. Em seguida, estabelece uma crítica, evocando os textos de Dietmar Kamper sobre os paradigmas do corpo.

Palavras-chave: imagem, resíduo, corpo, processos de criação nas mídias digitais.

Abstract: The article analyzes the issue of the subject as image and the body as absent, considering the relations established remotely by users of the new media and the type of social engagement of this phenomenon. It presents first an example produced by mass culture and the means how this cultural product infers these issues metaphorically. Lastly, it establishes a critique, evoking Dietmar Kamper texts about the body paradigms.

Keywords: image, residue, body, creation processes in digital media.

Na cultura de massa, emergem expressões que se tornam populares e que dão corporeidade a questões que vão tomando relevância. São termos que dão a chance para pensar fenômenos contemporâneos ligados às novas mídias. O filme *Matrix* apresenta uma expressão dessa natureza: o personagem Morfeus explica ao protagonista do filme Neo, que sua existência dentro da matriz digital, seu ambiente de existência, é uma “autoimagem residual, uma projeção mental”.

No contexto do filme, apresentando um mundo que controla totalmente as aparências dos protagonistas, o espectador no âmbito doméstico pode ver essa narrativa como trivial. Pode-se pensar no trivial e em seu impacto nas noções populares, quando normatiza questões da comunicação. Questões como a representação do sujeito, a relação

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, com Lucia Leão. Mestrado pelo Núcleo de Subjetividade na PUC-SP, com Suely Rolnik. Artista visual. Pesquisador de novas mídias. Ensaísta e curador de exposições no MIS (Museu da Imagem e do Som). Site: www.aural.com.br
emerson.pingarilho@gmail.com

pela distância dos usuários das novas mídias, o compromisso social que se coloca de uma maneira diferente que a da presença física, efetuando um distanciamento dos interlocutores, no imediatismo da informação e no posicionamento social do usuário da web.

A narrativa do filme basicamente fala de um personagem que trava uma batalha heróica, a respeito das novas técnicas de controle social aprimoradas por um tipo de tecnologia, e como seria possível escapar delas. O roteiro, ao apresentar os personagens, os coloca no contexto de uma realidade virtual controlada por administradores sociais, representados por máquinas inteligentes, que utilizam a mão de obra humana para fins de produção e perpetuação da administração, baseada na inteligência artificial.

O termo “autoimagem residual” ilustra textualmente aquilo que os softwares de imagens são hábeis quanto à produção de imaginário. A qualidade de uma imagem no *mass media* possui design de composição. Trabalha numa linha de precisão visual como produção de desejo. Produz conteúdo por meio das ações dos formadores de opinião: agências, publicações de moda e comportamento. A produção do imaginário no *mass media* segue uma pesquisa e estratégia de disseminação. Desenvolve temáticas para criação de produtos de consumo, abrindo espaço para que a imaginação do público venha a cooptar, por meio do consumo, as imagens da mitologia moderna inseridas no *mass media*.



Figura 1 – Cena do filme *Matrix*. O personagem Morfeus explica ao protagonista o funcionamento da representação no ambiente virtual em que estão inseridos. O que ele chama de “imagem autorresidual”, uma projeção do self-digital. Fonte: *Matrix*, 1999.

O cinema já estabelecia suas perspectivas, se utilizando de metáforas e conceitos imagéticos sobre as temáticas da cibercultura no meio doméstico. O professor de filosofia e estética Boris Groys faz uma crítica a mídia nesse sentido, observando que “Foi apenas

assim que o olhar do observador atual aprendeu a olhar, através da superfície da imagem, para o espaço intermediário, que permanece oculto no meio dessa superfície” (GROYS, 2013, p. 208). Nessa frase, o autor propõe uma leitura da citação de Marshall McLuhan, “o *medium* é a mensagem” (GROYS, 2013, p. 139), abordando a ideia de autocrítica das mídias. E, nesse mesmo texto, Groys usa o exemplo do filme *Matrix*, quando escreve:

(...) a visão espaço intermediário é conseguida através da luta. Nesse contexto, o filme *Matrix* é especialmente interessante, pois esse filme mostra o código digital que, normalmente, permanece oculto atrás das imagens (Neo descobre a imagem do mundo como um trejeito do querer dizer, o que, a propósito, é uma ideia completamente teleológica). O código digital é, na verdade, invisível (embora ele se mostre como imagem no filme). Apenas as imagens que são criadas com sua ajuda tornam-se visíveis. Trata-se aqui da escrita invisível das imagens, que, pela primeira vez, trata essas imagens como linguagem. A relação das imagens criadas digitalmente com o código digital pode ser comparada, de forma mais exata, com a própria relação entre os ícones e o Deus invisível que eles representam – são cópias sem original. Assim, toda compreensão torna-se, afinal de contas, ilusória – mesmo que ela represente o herói com algo como uma imortalidade nova e virtual. (GROYS, 2013, p. 209).

A problemática acerca do termo “autoimagem residual” envolve as questões sobre os limites entre a imagem e a linguagem, que Boris Groys afirma ser os limites entre o *medium* imagem e seu espaço intermediário. Essas questões também colocam em evidência o fator participativo e o distanciamento dos usuários da web sobre diferentes assuntos, sejam eles políticos, jurídicos ou sociais.

A estrutura da web tem como um dos seus aspectos a necessidade de os usuários possuírem um aparato pessoal para a troca de informação. A distância entre os usuários é um dos fatores dessa necessidade material, porém isso também representa um menor comprometimento com as informações, já que a distância atenua ou mesmo anula sua presença.

No filme, fala-se sobre a descoberta do protagonista sobre a imagem residual que configura sua existência. É possível ver que se trata de uma metáfora sobre assuntos pertinentes na contemporaneidade, já que, no cotidiano, as pessoas – ou melhor dizendo, os usuários – são eles mesmos que produzem suas autoimagens e com uma série de ferramentas oferecidas por softwares produzidos por mídias sociais. Junto a esse fenômeno, pode-se falar sobre outra questão pertinente que é a ideologia que pauta as ações dos usuários.

Corpo vivo

A produção de uma autoimagem nas novas mídias e sua constante proliferação vem ao encontro daquilo o que o pensador Dietmar Kamper chama de silenciosa transformação do corpo em uma imagem do corpo e que, conseqüentemente, nega a diferença entre imagem e corpo. A visibilidade social, que seria o medo das pessoas em geral de não terem uma imagem no mundo, um tipo de destaque, mesmo que destituído de valores virtuosos, mas que remeta a uma presença.

Em um de seus textos, Kamper diz: “Tendo em vista que quase ninguém é capaz de resistir ao medo do vazio, daí deriva a sucessão circular de substitutos que procura supri-los com uma aceleração crescente de substituição” (KAMPER, 2002, p. 3). O autor fala dos corpos preenchendo ambientes que conseqüentemente se constituíram visuais e assim tornando-se imagens para serem projetadas. Kamper faz distinções sobre o corpo vivo–*Leib* e o corpo morto–*Körper*, esse último para ele representa o homem moderno: a imagem nula.

O autor enfatiza o estado atual da sociedade, falando sobre “a obrigatoriedade de se transformar tudo que existe em imagem, tudo em função do olhar” (KAMPER, 2000, p. 5). Para Kamper, esse estatuto da imagem tem hoje “sérios e profundos desdobramentos” (KAMPER, 2000, p. 5), pois os indivíduos aceitam “perder suas corporalidades multidimensionais” (KAMPER, 2000, p. 5), o corpo vivo–*Leib*. Condenando a si mesmos a apenas existir na tela como imagem superficial.



Figura 2 – Aparição virtual do rapper Tupac Shakur (a direita), que foi assassinado em 1996. Produzido para o festival de música Coachella em 2012. Holograma de uma imagem residual.

Fonte: Christopher Polk/Getty Images.

Kamper vai mais longe sobre a posição da imagem: “a abstração da imagem na qual, em lugar de coisas e seres humanos, se propagam as imagens de coisas e seres humanos” (KAMPER, 1997, p. 1). Essa questão problemática faz surgir a necessidade da linguagem de negociar com as imagens, ele sugere que se faça por meio do jogo de palavras, a fim de se alcançar a materialidade de novo, restituir um corpo vivo—*Leib* e não apenas projetar corpos mortos—*Körper* na imagem. A questão é também sair da superfície, encontrar um tempo de ação e com isso compreender a alteridade: o que o outro apresenta como novo. A crítica de Kamper sobre a supervalorização das imagens tem a ver com o desprezo das coisas, onde esse desprezo do mundo em que vivemos irá nos levar ao desprezo de si mesmo. As ações no tempo foram substituídas pela projeção nas superfícies, elas negam as condições do tempo e do espaço, “renegando com isso sua própria gênese” (KAMPER, 1997, p. 1), nesse sentido o autor afirma:

Os homens hoje vivem no mundo. Não vivem nem na linguagem. Vivem na verdade nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles. (KAMPER, 2002, p. 7).

O espaço do corpo no tempo vivo permite uma abertura para a noção de alteridade, como um modo de pensar, falar e agir o corpo vivo—*Leib*, colocando a linguagem numa negociação com a imagem, a fim de ultrapassar os limites entre os dois. Se trata de uma negociação justamente porque não se pensa um ponto fixo, mas intensidades que se dilatam e se contraem. Pensar e agir com o outro, ter um corpo e perceber o outro como corpo também, colocar as tensões a mostra e não apenas significar e re-significar objetos, a questão é ativar o processo da relação com o outro que habita em mim e meu corpo que habita o outro, a relação justamente como intensidade e não como formalidade.

Se a imagem de algo deixa de ser relevante e percebemos o corpo do outro como pura presença, temos a possibilidade de suprimir a imagem que fazemos do corpo morto—*Körper* para perceber a vida, o corpo vivo—*Leib*. A invisibilidade se torna necessária para que se possa deixar de ser apenas uma imagem residual. A questão é habitar um corpo que não está acessível ao mundo das imagens, um corpo que fale, que possua uma linguagem, que possa agir no tempo vivo e que se reconheça no outro.

Referências

BAITELLO JÚNIOR, N. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

GROYS, B. **Introdução à antifilosofia**. São Paulo: Edipro, 2013.

KAMPER, D. **O corpo vivo, o corpo morto**. Biblioteca do CISC, 2000. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html> Acesso em: 18 jun. 2016.

_____. **Imagem**. Biblioteca do CISC, 2002. Disponível em:

<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html> Acesso em: 18 jun. 2016.

_____. **Corpo**. Biblioteca do CISC, 2002. Disponível em:

<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html> Acesso em: 18 jun. 2016.

_____. **O virtual como variante da ausência**. Biblioteca do CISC, 1997. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewcategory/3-kamper-dietmar.html> Acesso em: 18 jun. 2016.

MARCONDES FILHO, C. As imagens que nos aprisionam e a escapada a partir do corpo. Sobre Dietmar Kamper. **Comunicação & Cultura**, n.º 4, 2007, p. 153-174, 2007. Disponível em:

https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10390/1/04_09_Ciro_Marcondes_Filho.pdf Acesso em: 18 jun. 2016.

Artigo publicado em memória do artista visual, curador e pesquisador Emerson Pingarilho (Aural Aurea).

O processo de criação do som de Chewbacca (Star Wars) por Ben Burtt e George Lucas: redes de construção

Fernanda Manzo Ceretta¹

Resumo: O presente artigo propõe analisar, por meio da crítica genética, o processo de criação do *design* de som do filme *Star Wars: a new hope* (1977, *Guerra nas estrelas: uma nova esperança*), sobretudo as escolhas sonoras para a voz do monstro *Chewbacca*. Tal processo envolve uma ação coletiva de Ben Burtt, o *designer* de som, e George Lucas, diretor da saga, em uma rede em construção. Como base para a análise, utilizamos os documentos de processo de criação de *Star Wars* levantados por J.W. Rinzler e temos como fundamentação teórica a obra de Cecília Almeida Salles.

Palavras-chave: *Star Wars*; *Chewbacca*; Ben Burtt; *design* de som.

Abstract: This article intends to analyze, through genetic critics theories, the sound design creative process in *Star Wars: a new hope* (1977), especially the voice of *Chewbacca*, a monster. This process involves a collective action between Ben Burtt, the movie's sound designer, and George Lucas, the director of the movies, in a creative net. As the basis for the analysis, we use the documents on the *Star Wars*' creation process brought by J. W. Rinzler and our theoretical fundamentation is the work of Cecilia Almeida Salles.

Keywords: *Star Wars*; *Chewbacca*; Ben Burtt; sound design.

Introdução

Uma das tarefas bastante desafiadoras que certas obras audiovisuais englobam é pensar os sons emitidos por coisas e criaturas que não possuímos referências diretas na natureza e, conseqüentemente, não sabemos quais sons emitem. Em muitos filmes e programas de TV, encontramos monstros, alienígenas, duendes, fadas e todo tipo de

¹ Doutoranda e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP sob orientação da Profa. Dra. Lúcia Leão, Bacharel em Rádio e TV pela Universidade Anhembi Morumbi (2008). Atua como docente na Graduação em Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi e é membro do grupo de pesquisa Comunicação e Criação nas Mídias, certificado pelo CNPQ. Possui experiência em sonoplastia de games mobile (TFG co) e produção de webséries (8KA Produções). finceretta@gmail.com

criatura e objetos fantásticos cujas intenções narrativas ficariam enfraquecidas sem as respectivas identidades sonoras. Para exemplificar o processo de criação desses sons e compreender as suas relações de complexidade, temos em *Star Wars* e no trabalho de Ben Burtt e George Lucas um exemplo digno de análise, sobretudo no caso de Chewbacca, uma famosa personagem da série.

Desde o lançamento do primeiro filme (*Star Wars - Episode IV: a new hope* ou *Guerra nas estrelas: Episódio IV - uma nova esperança*), em 1977, *Star Wars* foi um marco do cinema de ficção científica e fantasia.

A proposta de George Lucas revelou-se, até então, como a mais rentável do cinema, ultrapassando as bilheterias de *Gone With the Wind* (*E o vento levou*, 1939) e *The Sound of Music* (*A noviça rebelde*, 1965). A bilheteria conquistada, em 1977, por *Star Wars* foi superada em números apenas cinco anos depois, em 1982, por *ET: The Extraterrestrial* (*ET: o extraterrestre*).

Além do sucesso de público nas salas de cinema, a saga *Star Wars* permaneceu presente na cultura *pop* em diversas releituras, paródias e menções em filmes e programas de TV. Essas reverberações mercadológicas e culturais corroboram com a ideia de que George Lucas conseguiu o que queria com *Star Wars*: criar um universo futurista diferente de qualquer outro apresentado anteriormente no cinema, feito com os melhores recursos da época, capazes de impressionar a audiência indefinidamente, permeando inclusive o imaginário de gerações futuras.

O sucesso da saga, entre outros fatores, deve-se ao preciosismo de George Lucas. Enquanto diretor, Lucas fez questão de acompanhar cada etapa do processo de criação dos filmes, interferindo no trabalho de todos os profissionais envolvidos. Um deles, o supervisor da edição de som, Sam Shaw, revela em entrevista que

George é muito exigente porque ele quer que tudo seja especial (...). Ele não queria ouvir ou ver nada do que já foi feito antes. Ele queria que tudo fosse novo, em todos os sentidos. Ele queria que fosse algo que ninguém conseguisse facilmente replicar. (RINZLER, 2010, p. 36).

Na busca por algo nunca antes feito, tanto em termos de imagem quanto de som, George Lucas sabia que precisaria contar com profissionais que não estivessem “viciados” nos cânones hollywoodianos do fazer cinematográfico (RINZLER, 2010, p. 39). Dessa forma, ele foi atrás de jovens profissionais com potencial para novas ideias.

Lucas trabalhou com Walter Murch em seus dois filmes anteriores, *THX 1138* (1971) e *American Graffiti* (1973). Murch é um dos profissionais mais importantes para a história do som cinematográfico. Cunhou novos termos utilizados pela indústria, como *sound montage* e *sound design*, além de colaborar em projetos que resultaram no sistema de som *surround 5.1*². George Lucas pretendia manter a parceria para a criação dos efeitos de *Star Wars*. Murch, no entanto, estava indisponível na época, trabalhando em outros projetos.

Lucas teve que procurar outro *sound designer* para criar a identidade sonora de sua obra. Em obras sobre os processos de criação da franquia, lemos que Lucas telefonou para a Escola de Cinema da Universidade de São Francisco e perguntou se eles tinham “outro Walter Murch”. O professor Ken Miura, por sua vez, teria respondido: “não temos outro Walter Murch, mas temos um Ben Burtt” (RINZLER, 2010, p. 24). Foi assim que Ben Burtt teve como primeira experiência profissional uma obra da complexidade de *Star Wars*.

Ben Burtt e sua experiência colateral

Ben Burtt é neto de Harold Ernest Burtt, professor doutor especialista em pássaros e autor do livro *The Psychology of birds* (1967). Ben Burtt costumava acompanhar o avô e o pai em caminhadas pela natureza. Por vezes eles eram acompanhados por Arthur Allen e Peter Paul Kellog, ambos da Cornell University, pioneiros na gravação de sons de pássaros como material para estudos acadêmicos.

Após a aposentadoria, Harold Burtt dedicava seu tempo a um estúdio de rádio que possuía em casa, permitindo um primeiro contato do jovem Ben Burtt com diversos equipamentos que reproduziam sons e possibilitavam efeitos. Era evidente o interesse pelo som desde a infância, atestado pelo próprio Ben Burtt na obra de John Rinzler, escritor que documentou os processos de criação de *Star Wars*.

Existia (no estúdio) todo tipo de fascinantes efeitos sonoros. Telemetria, *bips* de código Morse, ao apertar os botões pelas diferentes bandas (de rádio) neste conjunto de aparelhos antigos.

² O sistema de som 5.1 representa uma inovação nas salas de cinema disponível a partir dos anos 1970. Os seis canais de áudio (*subwoofer*, centro, esquerda, direita, esquerda *surround* e direita *surround*) conferem novas possibilidades de espacialidade e intensidade sonora para a experiência dos espectadores.

Estes sons fizeram minha imaginação voar. (BURTT apud RINZLER, 2010, p. 11).



Figura 1 – Gravador portátil utilizado pelos professores Kellog e Allen, a partir dos anos 1930. Esse modelo aproveitava a tecnologia de moldes de parábola da Primeira Guerra Mundial.
Fonte: <https://www.macaulaylibrary.org/about/history/early-milestones/>

Em uma ocasião em que Ben Burtt ficou doente, na época em que cursava a primeira série, este precisou passar algumas semanas em casa. Seu pai, para mantê-lo entretido enquanto se recuperava, o presenteou com um gravador Pentron. Dessa forma, Burtt pôde gravar ele mesmo fazendo sons e contando histórias. O gravador também possibilitou que Burtt fizesse um registro sonoro de seus programas e filmes favoritos quando estes passavam na televisão, os quais ele ouviria diversas vezes. Posteriormente, até mesmo quando ia ao *drive-in*, assistir a um filme com outras crianças, Burtt fazia gravações (RINZLER, 2010, p. 11-12).



Figura 2 – Modelo de gravador Pentron, tecnologia de captação de áudio presente nos anos 1950. Fonte: <http://museumofmagneticsoundrecording.org/RecordersPentron.html>

Os produtos audiovisuais favoritos de Burttt contribuíram para o seu repertório enquanto o profissional de som que viria a ser. Treg Brown, sonoplasta da Warner Bros em desenhos como *Pernalonga* e *Patolino* e em filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, com os sons de explosões e armas que Burttt chama de “som do tipo histórias em quadrinhos”, foi uma influência para os trabalhos futuros, inclusive o realizado em *Star Wars* (RINZLER, 2010, p. 12).

Star Wars: ações coletivas

Como mencionamos anteriormente, George Lucas pretendia, em *Star Wars*, mostrar um universo futurista diferente daquele visto em obras de ficção científica anteriores. Na contramão das vestes prateadas, dos cenários monocromáticos e da tecnologia infalível apresentada em *2001: A Space Odyssey* (*2001: uma odisseia no espaço*, 1968) e *Forbidden Planet* (*O planeta proibido*, 1956), entre outros, Lucas imaginava “um futuro mais antropologicamente correto, no qual muitas coisas seriam como as da Terra (...), onde você pudesse ter um carro futurista legal, mas que ainda tivesse problemas mecânicos, rodas dentadas e marcas de óleo” (RINZLER, 2010, p. 23). Além das naves frequentemente sofrendo de problemas como superaquecimento e falhas gerais, outros detalhes do projeto poético de George Lucas transparecem a intenção de um futuro mais orgânico, como a vontade de que sons da natureza compusessem os ruídos do filme.

Esse desejo, portanto, passa a ser um limite criativo que dá possibilidade à criação. A importância dessa limitação é comentada por Cecília Almeida Salles, pesquisadora da PUC-SP: “É somente pelos limites que se chega ao ilimitado, o ilimitado é que exige limites” (SALLES, 2011, p. 72).

(...) liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador desta liberdade ilimitada. (SALLES, 2011, p. 69).

Para George Lucas, segundo suas citações no iMDB³, “o som e a música são cinquenta por cento do entretenimento em um filme”. Portanto, seguindo o projeto

³ *Internet Movie Database*, George Lucas. Disponível em < <http://www.imdb.com/name/nm0000184/>>. Acesso em: 5 set. 2017.

poético de maior organicidade, Burttt foi direcionado a buscar sons na natureza para as alienígenas, as naves e os robôs, evitando ao máximo os sintetizadores (Rinzler, 2010, p. 31). Posteriormente, Burttt parece ter absorvido a linha de pensamento de Lucas, quando diz em entrevista ao site oficial de *Star Wars*:

Eu prefiro gravar sons naturais como a base do áudio do universo de *Star Wars*. Sons reais e “orgânicos” trazem credibilidade com eles. Eu tento criar algo que soe “familiar” porém irreconhecível. Isso traz às personagens, aos veículos e aos objetos a ilusão de realidade. (BURTT em *Ask the Lucasfilm Jedi Council*, 2000, p. 1).

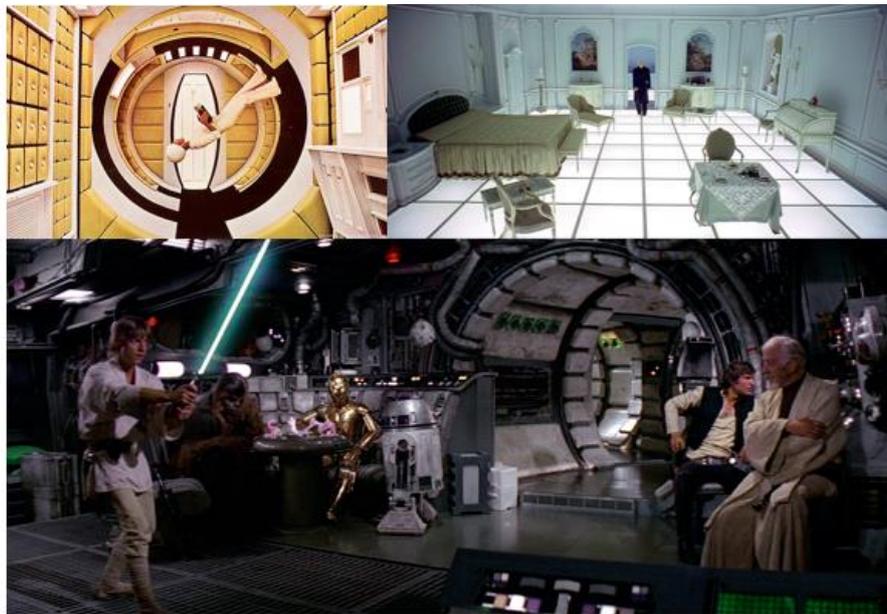


Figura 3 – Fotogramas de filmes mencionados. Duas imagens (superiores) do interior das naves apresentadas em *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, e uma imagem (abaixo) do interior da nave Millenium Falcon, em *Star Wars*. Fonte: *2001: uma odisséia no espaço*, 1968; e *Star Wars*, 1977.

O primeiro desafio de Ben Burttt foi criar o som do monstro Chewbacca. Chewbacca é uma personagem da raça Wookiee. Companheiro de Han Solo, é também copiloto da nave Millenium Falcon, na qual eventualmente faz reparos de ordem mecânica.



Figura 4 – Fotograma do filme *Star Wars*. Chewbacca e C3PO. Fonte: *Star Wars*, 1977.

Chewbacca é um monstro alto, peludo, que remete ao mito do Yeti, o pé grande. Stuart Freeborn, criador da fantasia do Chewbacca (utilizada pelo ator Peter Mayhew para interpretar a personagem), diz que gostou do trabalho porque a criatura era diferente de todos os outros monstros com os quais havia trabalhado no decorrer de sua carreira.

Chewbacca era fascinante porque ele tinha que parecer bonzinho, apesar de ser muito feroz quando quisesse. Era divertido fazer um monstro que parecesse amigável e bonzinho para variar, ao invés de ser ameaçador. (FREEBORN apud RINZLER, 2013, p. 15).

Quanto à pré-produção do filme e à criação da personagem, Freeborn acrescenta: “estávamos tentando fazer uma combinação de macaco, cachorro e gato. Queria muito que fosse parecido com um gato mas estávamos tentando adaptar para esta combinação” (FREEBORN apud RINZLER, 2013, p. 15).

Além de ter uma imagem particular, o monstro também tem suas especificidades no âmbito sonoro. Chewbacca se comunica verbalmente. Porém, ele não fala um idioma que possa ser compreendido pelos espectadores. Personagens próximas, no entanto, compreendem fluentemente o idioma Wookiee. Isto fica claro no diálogo entre Chewbacca e Han Solo no *Episódio VI: o retorno de Jedi*, logo após Han Solo ser acordado de uma hibernação por congelamento:

Han Solo: Ch-Chewie! Eu não consigo ver! O que está acontecendo?
[articulações vocais do Chewbacca]
Han Solo: Luke? O Luke é maluco! Ele não consegue nem tomar conta dele mesmo, muito menos resgatar alguém!
[articulações vocais do Chewbacca]
Han Solo: Um cavaleiro Jedi? Nossa! (...)

Enquanto Freeborn pensava o visual do monstro, era preciso pensar na voz do monstro, a qual precisaria corresponder à momentos do roteiro como o descrito acima.

A voz do Chewbacca

Ao direcionar Burtt sobre os sons de Chewbacca, Lucas acreditava que a base de ruídos ideal para compor a personagem estaria em ursos, pela semelhança, e em cachorros, pois a relação de companheirismo de Chewbacca e Han Solo o lembrava de

sua relação com seu malamute (ou Husky Siberiano), Indiana. Indiana foi uma inspiração tanto para Chewbacca quanto para Indiana Jones. (DAVIS, 2014, p. 1).



Figura 5 – Bem Burt e o cachorro de George Lucas, Indiana. Fonte: RINZLER, 2010.

Após estes primeiros direcionamentos, Lucas foi com a equipe para as gravações na Europa e na Tunísia. Burtt ficou nos Estados Unidos captando os sons que seriam utilizados no filme, organizando e compondo uma biblioteca sonora, tendo em mãos apenas algumas imagens conceituais e esboços de ideias para o filme.

Além dos demais efeitos do filme, Burtt passou meses coletando os sons para compor as vocalizações de Chewbacca. Era importante também levar em consideração, por exemplo, a falta de articulação da fantasia, o que impossibilitava movimentos mandibulares mais complexos, permitindo apenas que ele abrisse e fechasse a boca. Esta limitação o fez buscar o som de animais que soariam correspondentes imageticamente com a boca da personagem, como os próprios ursos que usam a região próxima à garganta para emitir sons.

Durante as gravações, Burtt captou os sons feitos por um urso chamado Pooh que, ao ter sua refeição atrasada, emitiu diferentes tipos de vocalizações. Outro animal gravado foi uma morsa chamada Petúlia, incomodada durante a troca de água da piscina onde vivia (RINZLER, 2010, p. 14).

Burtt acreditava que esta fase de captação de sons fosse a única que ficaria a seu cargo. Supostamente, assim que Walter Murch ficasse disponível, este entraria para o projeto como principal *designer* de som e faria uso dos ruídos capturados. Posteriormente, ao saber que Murch não trabalharia no filme em nenhuma etapa, Burtt começou a

compor os sons assim que teve acesso às primeiras imagens do filme, no retorno de George Lucas e da equipe aos Estados Unidos para a pós-produção.

O som de Chewbacca, apesar de ser o suposto teste de Ben Burtt, foi um dos últimos a ficarem prontos, sobretudo pelo perfeccionismo de George Lucas. Em um jogo de colaboração e competição, Lucas solicitava a Burtt muitas alterações e correções, no que Cecília Salles, em sua obra *Gesto inacabado*, define como caminho tensivo: “Polos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação” (SALLES, 2011, p. 67). O caminho tensivo fica claro na declaração de Burtt sobre a composição dos sons e a dificuldade de aprovação dos mesmos:

George dizia: ‘Sim, não, odeio isso ou até que tá bom, mas trabalhe mais nisso’. Ele me pressionava muito e muitas vezes eu achava que tinha parado de tentar cedo demais. Eu estava satisfeito e Lucas não. E ele dizia: ‘Não, não, não’. Eu trabalhava muito tempo em cima de algo que considerava estar perfeito, mas ele dizia que não estava nada bom. E eu ficava arrasado, chateado e ofendido. Ele apenas dizia: ‘isto não tem o sentimento certo’. Então eu voltava atrás e trabalhava no som novamente. Eu me acostumei com isso. Obviamente me incomodava no início, pois sentia que estava falhando. Mas eu era inexperiente e nunca havia trabalhado com alguém assim antes. Eu queria muito agradá-lo. (...) Ele não era grosseiro. Ele apenas dizia: ‘não, isto não é o que eu quero’. Ele era assim em todas as áreas, muito meticuloso. Nada passava sem a aprovação dele. Se eu mudasse um pequeno detalhe em uma mixagem ele notaria e me perguntaria sobre isso. (...) ele era um filtro criativo. (BURTT apud RINZLER, 2010, p. 32).

Esta relação de criação coletiva entre os dois e as constantes alterações reforçam a ideia de que “O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir” (Salles, 2011, p. 34).

A dimensão sonora da obra *Star Wars* era de tamanha complexidade que, em 1976, faltando apenas um ano para a estreia do filme, muitos sons ainda não estavam prontos, ou devidamente aprovados. Cada nova edição do filme demandava todo um retrabalho de sincronia na trilha de áudio. George Lucas chamou Sam Shaw, um reconhecido editor de som hollywoodiano, para ajudar Burtt nesta parte mais operacional do trabalho, enquanto ele teria mais tempo para focar exclusivamente na composição dos sons do filme.

Sam Shaw foi chamado para coordenar o ADR⁴, a mixagem e o *foley*. No entanto, dado o seu prestígio em Hollywood, Shaw pensou que ele e sua equipe seriam responsáveis pelos efeitos mais elaborados, como o som do robô R2D2 e do Chewbacca. Isso provocou um conflito de autoridade entre Shaw e Burt. George Lucas, no entanto, reiterou que os sons das personagens, das naves e das armas ficariam a cargo de Burt.

Sam Shaw trabalhou muito com sua equipe para entregar as mixagens do áudio do filme nos prazos. “Há mais som naquele filme somente (*Star Wars: a new hope*) do que em dez filmes medianos juntos” (SHAW apud RINZLER, 2013). Entretanto, pela diferença de projeto poético entre Lucas e Shaw, foi necessário refazer muitos momentos. Burt substituiu diversas explosões, por exemplo, por acreditar que eram sons já muito utilizados no cinema previamente.

Apesar de Sam e seu pessoal (outros nove editores) terem trabalhado duro, por muitas horas, o maior problema deles era o aspecto criativo do trabalho. Eles nem sempre escolhiam o melhor efeito para o melhor lugar no filme. (...) é como escalar um ator diferente para o papel. Eu via todos os efeitos sonoros dessa forma. (BURTT apud RINZLER, 2010, p. 38).

Burt e Lucas, posteriormente, acordaram uma série de modificações no trabalho realizado por Shaw e sua equipe. A obra final possui poucos efeitos dentre os sugeridos por Shaw.

Após muito trabalho em vários sons contidos no filme, entre novas armas, naves e criaturas, um dos últimos sons acordados entre Burt e Lucas foi o de *Chewbacca*. A escolha final, presente nos filmes, consiste em uma voz feita com uma base que soma os sons dos seguintes animais: urso, morsa, leão, foca, texugo e cachorro.

A combinação desses sons, bem como a manipulação desses por meio de equipamentos de áudio, permite um resultado que difere de todos singularmente, mas que deixa um rastro de suas características timbrais no resultado final. Sobre essas escolhas, Burt comenta que

Eu me pergunto: ‘Se este objeto que produz esse som existisse, como iria soar?’. (...) porque, fundamentalmente, você está tentando convencer a audiência de uma certa verdade. Você está tentando fazê-los acreditar, através do som, que este objeto, este veículo, esta arma, este lugar são reais dentro do universo do filme. (BURTT apud LOBRUTTO, 1994, p. 142).

⁴ Automated Dialogue Replacement. Processo no qual os atores vão posteriormente para estúdios para dublarem eles mesmos em cenas já gravadas.



Figura 6 – A combinação de sons que resultaram em *Chewbacca*: vocalizações de urso, morsa, leão, foca, texugo e cachorro. Fonte: Elaboração da própria autora.

Por mais que não compreendamos o idioma Wookie, é possível captar diferentes emoções no que é dito por *Chewbacca*: tristeza, preocupação, alegria, dor etc. A depender da ênfase em um ou outro animal contido na base da voz do monstro, diferentes sentimentos transparecem. O rugido de leões e ursos, por exemplo, ficam mais aparentes sonoramente quando o monstro está bravo. Se articula palavras, ouvimos uma mistura dos outros animais em momentos de maior oscilação de sons.

Trata-se de um exemplo interessante de composição, o qual pode ser considerado inclusive uma metáfora sobre as partes que compõem o todo em processos de criação. Sobre as partes e o resultado final, Salles afirma que

Quando a perspectiva é o acompanhamento do movimento criativo, o interesse vai além da determinação dessas fontes, como já ressaltamos.

É aqui que nos deparamos com diferentes modos de ação transformadora, que envolve um amplo e diversificado trabalho de edição. (...) O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente do que a soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo \Leftrightarrow parte carrega significado. (SALLES, 2011, p. 115).

Podemos pensar esta composição também sob o olhar da complexidade proposto por Edgar Morin, filósofo francês. Nessa integração de materiais heterogêneos, ao mesclarmos 1 e 2, por exemplo, 1 não é mais 1 e 2 não é mais 2. Temos uma mistura indissociável das vocalizações dos animais no som de Chewbacca, difíceis de separar. Essa forma de pensar as composições que se valem de diferentes fontes e estabelecem uma relação na qual “o todo está na parte, que está no todo” (MORIN, 2015, p. 75).

Nesse caso, temos um Contrato Audiovisual, que é, segundo Michel Chion, pesquisador de som cinematográfico, quando som e imagem acrescentam valores um ao outro (CHION, 1994, p. 5). Entramos em contato com um significado diferente quando apenas vemos a imagem ou apenas ouvimos o som. A soma dos dois gera um significado totalmente diferente, que é produto do intercâmbio de signos entre estes dois unos. O múltiplo é maior e extravasa o significado das partes separadas.

Essas relações de complexidade e valor agregado encontradas no exemplo da composição de Chewbacca são o cerne do trabalho do *sound designer*, em sua contribuição para peças diversas, tanto no cinema quanto em outros meios de comunicação. O som ajuda essas obras a contarem suas histórias.

Considerações finais

A parceria entre George Lucas e Ben Burt exemplifica a natureza coletiva dos processos de criação no cinema.

(...) filmes dirigidos por George Lucas e Steven Spielberg não teriam tanto impacto sem as impressionantes trilhas feitas por compositores como John Williams e *designers* de som como Ben Burt (...) e Walter Murch. (BEGGS; THEDE, 2001, p. XI).

Além de obterem um resultado único a partir do projeto poético de George Lucas e do repertório de Ben Burt, a obra gerou desdobramentos culturais que constantemente a ressignificam, em um processo contínuo.

Um exemplo é que o interesse pelo som no âmbito acadêmico foi potencializado pela riqueza do trabalho de profissionais como Burttt e Murch.

De um modo geral, o interesse acadêmico em som/música no cinema aumentou após a viabilidade técnica de maior integração entre os elementos sonoros, no final dos anos 1970, cujo marco é o conceito de *sound design* cunhado por editores de som norte-americanos como Walter Murch e Ben Burttt. (MIRANDA, 2011, p. 161).

Além disso, *Star Wars*, enquanto ponto nodal transmidiático, teve seu universo desdobrado em diversas possibilidades. Os filmes receberam narrativas adjacentes em animações para a TV, quadrinhos, games, além de bonecos de ação e estatuetas, bem como vários tipos de produtos licenciados. Também a numerosa legião de fãs da saga constantemente contribui com ressignificações desse universo, seja por meio de eventos, clubes ou até mesmo produções, independentes ou vinculadas a grandes produtoras, como é o caso das menções e paródias de *Star Wars* presentes em diversos filmes e programas de TV.

Essas reverberações de *Star Wars* sempre carregam os sons criados por Ben Burttt, uma das características mais marcantes da obra de George Lucas.

Referências

- Ask the Lucasfilm Jedi Council. **Ben Burttt AskJC Archive**. Disponível em < <http://web.archive.org/web/20040214084149/http://www.starwars.com/community/askjc/ben/index.html> >. Acesso em: 1o dez. 2014.
- BEGGS, J.; THEDE, D. **Designing Web Audio**. EUA: O'Reilly Media, 2001.
- CHION, M. **Audiovision**. New York, USA: Columbia University Press, 1994.
- DAVIS, E. **Meet George Lucas' dog Indiana, the inspiration for both Chewbacca and Indiana Jones**. Disponível em: <http://www.movies.com/movie-news/meet-george-lucas39-dog-indiana-inspiration-for-both-chewbacca-indiana-jones/15395?wssac=164&wssaffid=news>. Acesso em: 5 out. 2014.
- LOBRUTTO, V. **Sound-on-film: interviews with creators of film sound**. London, UK: Praeger, 1994.
- RINZLER, J. W. **Sounds of Star Wars**. UK: Simon & Schuster, 2010.
- RINZLER, J. W. **The Making of Star Wars** (Enhanced Edition). EUA: LucasBooks, 2013.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MIRANDA, S. Música, cinema e a constituição do campo teórico. **Contracampo**. Niterói. N. 23, dez. 2001.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Editora Intermeios: 2011.

Gane fe: análisis de la narrativa mesiánica del presidente-empresario chileno en respuesta al movimiento estudiantil de 2011

Marcelo Luis Barbosa dos Santos¹

Resumen: En contraste con la imagen nacional e internacional optimista de Chile como un país desarrollado y estable, en 2011 eclosionan diversos movimientos sociales, principalmente el movimiento estudiantil. Este trabajo analiza la respuesta del presidente a la presión de la “calle” en su primer discurso en cadena nacional, en base a diferentes estrategias de análisis para dar cuenta de la complejidad del signo audiovisual: narrativa, textual, semiótica y de enunciación. El análisis muestra un programa narrativo eminentemente nacionalista, mesiánico y a la vez paternalista con la audiencia, características frecuentes en discursos de líderes carismáticos. Pero al ser llevada a cabo por un líder no carismático, resulta en una ausencia de coherencia enunciador-enunciado.

Palabras-clave: análisis crítico de discurso (ACD); Chile; movimiento estudiantil; Piñera; mesianismo; semiótica.

Abstract: Contrasting with Chile’s optimistic national and international image as a developed and stable country, during 2011 plenty of social movements took over the streets, mainly the student movement. This study focus on the president’s answer to the “street pressure” in his first national speech in response to the protests, based on several different strategies to take on the audiovisual complexity of such a sign: narrative, textual, semiotic and enunciation. The analysis shows a narrative program eminently nationalistic, messianic and paternalistic, frequent characteristics of charismatic leaders’ speeches. In this case, though, on being carried by a non-charismatic leader, results in an incoherence between enunciator and announcement.

Key-words: critical discourse analysis (CDA), Chile, student movement, Piñera, messianism, semiotics.

¹ Candidato a doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Católica de Chile e Investigador del Centro de Investigación y Documentación de la Universidad Finis Terrae (CIDOC) y profesor de la escuela de Periodismo en la misma universidad; MSc en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP y Comunicador Social por la FAAP (Brasil). Consultor en uso de TICs y democracia y desarrollo de políticas públicas del sector. Este estudio fue realizado en el marco de la Beca de Ayudante para estudios de Doctorado de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. marcelolbsantos@gmail.com

Contexto

Chile ha tenido una posición de destaque en región en los últimos años, en particular en el ámbito económico, además de demostrar estabilidad política en el periodo que sucedió la dictadura de Pinochet. Sus líderes han reforzado estos discursos de forma a que se cristalizaran ideas como la del “jaguar” de Latinoamérica, de potencia regional, miembro de la OCDE y otras acuñas exitistas.

Sin embargo esta luna de miel con el progreso ha sido interrumpida por distintos movimientos sociales, principalmente ambiental y estudiantil. Dichas protestas tomaron las calles desde marzo de 2011 arrastrando multitudes, como no se veía desde las protestas contra la dictadura, llevando muchos académicos, políticos y ciudadanos en general a plantearse qué hay detrás de este descontento.

El movimiento estudiantil, en particular, empezó a tomar las calles de Chile a mediados de marzo de 2011, tras un problema con el pase escolar. Sin embargo, el conflicto inicial dio a conocer otros problemas de fondo en el sistema educacional, tanto superior como de secundaria, transformando el petitorio: “La principal demanda del movimiento era que la educación fuera reconocida y asegurada como un derecho social y sus consignas educación gratuita, fin al lucro y educación de calidad” (Condeza, Santos, Lizama, Vázquez, 2016, p. 186). La masividad de la adhesión, no solo en la calle, sino también traducido en la cantidad de liceos y universidades ocupadas y tomadas por los estudiantes y el diverso y creativo repertorio de tácticas de protesta. Dicho contexto generó diversas crisis, dos cambios en el ministro de educación, un sinnúmero de enfrentamientos entre fuerzas de mantención del orden y los estudiantes –secundarios y universitarios. Tal contexto de crisis obligó el presidente Sebastián Piñera² a pronunciarse el 23 de mayo de 2011, en lo que él ciertamente pensó –equivocadamente pues la crisis se extendería de forma aguda por seis meses y el movimiento sigue vigente años después– sería una solución para el problema.

La propuesta de este estudio es realizar un análisis de este pronunciamiento, identificando los diferentes elementos que lo componen y planteando, desde una perspectiva semiótica múltiple, usando las herramientas propias del campo y apoyándose en las prácticas del análisis crítico del discurso (Van Dijk, 1997; 2009), sin dejar al paso

² Presidente de Chile de 2010 a 2014, reelegido para el segundo mandato (2018-2022) en 2017.

la inevitable interpretación del investigador sobre el objeto investigado. Fruto de esta apreciación es la conclusión sobre la adecuación de las estrategias del discurso adoptadas por el entonces presidente de la república de Chile.

Métodos

Se propone como método fundamental el Análisis de Discurso por contemplar, además de la dimensión cognitiva (signos, textos), la dimensión socio-política, fundamental para analizar discursos situados históricamente. Dentro del universo de Análisis del Discurso se recurrirá a diferentes métodos para explorar algunas diferentes dimensiones de análisis posibles:

- Análisis de Contexto: Presentación de elementos significativos para situar históricamente los pronunciamientos. También, para identificar elementos que permitan una interpretación de las opciones e intenciones detrás de las estrategias discursivas aplicadas al pronunciamiento.
- Análisis de Contenido: Conteo sencillo de elementos significativos en la composición del signo analizado como insumo para los análisis conceptuales más profundos.
- Análisis Narrativo: Se usará el concepto de Programa Narrativo de Greimas (Mateos, 1982) para identificar elementos contenidos en la estructura de superficie de los textos.
- Análisis Textual: Se aplicará el cuadrado semiótico de Greimas (Mateos, 1982) para indicar las estructuras profundas. Se propone también la identificación de marcos de sentido y patrones temáticos o de significado a partir del análisis retórico del texto (Lakoff, 2008), de forma a permitir la comparación entre ambos textos por sus unidades de significado y presentación;
- Análisis Semiótico: a partir de semiótica peirceana, analizaremos la puesta en escena de los mandatarios, el encuadre y los elementos, la ropa, entonación y otros elementos paralingüísticos de forma complementaria al análisis textual (Peirce, 2003; Zecchetto, 2008);
- Análisis de Enunciación: se apreciarán los diferentes enunciadores y enunciatarios involucrados en estos discursos, revelando la imagen de sí que pregonan los presidentes para formular sus argumentos y las problemáticas

derivadas de estas opciones, además de cómo ellos enmarcan sus enunciatarios (Verón, 2004).

Conforme mencionado anteriormente, este estudio se enmarca en la lógica del Análisis Crítico del Discurso (ACD), por lo tanto se reconoce el valor de la crítica situada histórica y socialmente a los elementos analizados. En otras palabras, no solo se acepta, sino se entiende que los investigadores que adoptan dicha postura necesariamente “toman una posición explícita (...) de analistas discursivos políticamente comprometidos” (Van Dijk, 2016, p. 204). Así mismo, el ACD “se centra en el análisis discursivo y estudia, principalmente, la forma en la que el abuso de poder y la desigualdad social se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos” (Van Dijk, 2016, p. 204). El tema central de este artículo es justamente la forma en que el presidente abusa de su poder en un discurso de tono predominantemente autoritario y que busca deslegitimar las voces del movimiento estudiantil.

Como secuencia de trabajo, se realizó un primer visionado del discurso de Piñera de 05/07/2011, recuperado desde fuentes en Internet. Se usó una fuente no oficial llamado *NYCKATV*, un canal en YouTube que se define como “un canal chileno de archivos con registros históricos en vídeo (...)” (Canal Chileno de Archivos, 2011). El video recuperado está en buena calidad de audio y video, el único detalle es que el video tiene la marca del canal, lo cual no afecta el análisis. Otro detalle es que no incluye la escena de entrada, la cual tuvimos que observar en un video de peor calidad (Estudiante UTEM, 2011). La transcripción se recuperó desde el sitio web del diario La Nación (2011).

El análisis crítico se dio apoyado por diferentes estrategias metodológicas de análisis cualitativo e incluso un método de corte cuantitativo (análisis de contenido). La secuencia temporal fue la siguiente: (i) análisis descriptivo (contenido y texto); (ii) análisis del video, (iii) seguidos de diferentes iteraciones en la medida entre uno y otro, a lo largo de las cuales se identificaron categorías de análisis. Sin embargo la presentación sigue un orden en que se segmenta cada método para efectos didácticos.

Análisis descriptivo

a) Análisis de contenido

Los elementos básicos del discurso de Piñera son los siguientes:

1. Planos: 2 planos
 - a. Principal: Piñera solo, en plano medio;
 - b. Plano medio ampliado, casi un plano americano en que se ven Piñera y Lavín desde un poco arriba de la rodilla hacia arriba.
2. Duración: 13'00"
3. Número de párrafos: 22
4. Número de palabras: 1.690
5. 10 palabras más usadas³:
 1. Educación (30 repeticiones)
 2. Calidad (12)
 3. Gobierno (8)
 4. Alumnos (7)
Chile (7)
Oportunidad (7)
Sistema (7)
 8. Niños (6)
Sociedad (6)
Superior (6)

La repetición de palabras como *Educación* y *Calidad* se da posiblemente por la característica de enfoque claro del discurso de Piñera, contextualizado en la crisis de la educación y remitiendo a los enunciatarios relacionados con el tema: padres, apoderados, estudiantes y otros. El locutor (presidente) define la temática con claridad desde el principio del pronunciamiento, en la primera frase: “Esta noche quiero hablarles a las familias chilenas de la educación y el futuro de nuestros niños y jóvenes”. Por otro lado, la repetición de palabras de carácter más narrativo como *Oportunidad* y *Sistema* indican

³ Para el conteo de las palabras más usadas utilizamos el sitio www.tagcrowd.com que permite realizar nubes de etiquetas a partir de la frecuencia de uso de las palabras en el texto.

un marco ideológico que iremos explorar en detalle más adelante. Es curiosa también la selección de palabras para referirse al enunciatario principal al cual presidente debiera dirigirse, considerando la situación de crisis: los estudiantes. El mandatario usa 7 veces la expresión *Alumnos*, 6 veces *Niños* y 5 veces *Estudiantes*. Esta incidencia cuantitativa apunta a un tono paternal implícito en el vocabulario escogido, el que será explorado en mayor profundidad más adelante.

b) Análisis Semiótico: La puesta en escena

Uno de los grandes conflictos en este momento era que el entonces Ministro de Educación Joaquín Lavín ya no era considerado “un interlocutor válido”, según declaración de la presidenta de la Fech⁴ en la época, Camila Vallejo (La Tercera, 2011). Este contexto explica la presencia, en cierta medida fantasmagórica de Lavín, cortado por el hombro en el enmarque de la cámara – difícil decidir si se debe interpretar como error o intención del gobierno, como se puede apreciar en la Figura 1.



Figura 1 – Fotograma de la escena de la entrada del Presidente con el Ministro Lavín al inicio del pronunciamiento. Fuente: Canal Chileno de Archivos, 2011.

Si no fuera por la entrada de los dos en escena, como si estuvieran marchando juntos, sería imposible saber quien está al lado del presidente (Fig. 2) hasta mediados del minuto 11:00, en que se cambia la toma (Fig. 3).

⁴ Federación de Estudiantes de Chile.



Figura 2 – Fotograma que demuestra el encuadre de Apertura de Piñera. Nótese el hombro de Lavín al lado izquierdo de la pantalla. Fuente: Estudiante UTEM, 2011.

Observando el enmarque de la toma, se pueden identificar otros elementos que son dignos de nota: el plano medio muestra el presidente rodeado de doce banderas nacionales, las corbatas de ambos, combinadas, refuerzan el afán nacionalista (ver Figura 3) y el tono y postura de mandatario apuntan a lo tradicional, conservador, apoyado en un atril de orador, centralizado, simétrico salvo por la pequeña excentricidad producto de la inserción de la pantalla con la traducción para lengua de señas. Al usar esta composición de la puesta en escena el enunciatario parece querer enmarcar su discurso en el nacionalismo (colores) y a la autoridad (tono de voz y postura corporal) desde la iconicidad y la simbología (banderas).



Figura 3 – Fotograma que demuestra el encuadre 2 de Piñera con el Ministro de Educación Joaquín Lavín, que dura 5 segundos en su primera inserción y luego 3 segundos en la segunda. Nótese la combinación nacionalista de las corbatas. Fuente: Estudiante UTEM, 2011.

La postura recuerda más bien un orador o conferencista solemne y distante, reforzada por los detalles en dorado y rojo, colores asociados con la formalidad y

solemnidad. La presencia permanente de Lavín se da de forma predominantemente indicial: se observa el hombro del entonces ministro durante todo el tiempo al lado izquierdo, posiblemente de forma intencional. El plano de la imagen solo cambia brevemente en dos ocasiones, en que pasa a un plano más abierto en que el ministro aparece al lado del presidente, tomados por una cámara más lateral (Figura 3). En dos cortes se suman alrededor de 8 segundos con este plano, (alrededor de 1% considerando los casi 13 minutos del video). Interpretamos esta puesta en escena como un voto de confianza del presidente al ministro, sin embargo con la idea de no darle mucho protagonismo ya que venía con muy baja aprobación popular.

El video termina con un inserto de cierre del gobierno: “Transmitió el gobierno de Chile. Agradecemos a los canales de televisión y emisoras que integraron esta red voluntaria” acompañado de un conjunto de imágenes que supuestamente enmarcan la identidad territorial y cultural chilena: huasos, desierto, mar, cueca, banderas de Chile, palafitos de Chiloé, monumento a O’Higgins, como lo muestra la Figura 4. Este cierre del video nos pareció, en un primer momento, remitir al marco ideológico previamente identificado, el marco liberal, en que los canales de televisión y emisoras tienen “libertad de elegir” si quieren o no transmitir el referido pronunciamiento. Sin embargo, al revisar pronunciamientos de su antecesora Michelle Bachelet verificamos que, si bien puede estar enmarcado en la ideología liberal o neoliberal, el texto refleja una idea heredada desde antes por lo que se descarta el *intentio operis* particular de este cierre relacionado al mensaje presidencial.



Figura 4 – Escena de la secuencia final con una sonido en background de carácter épico y locución en off agradeciendo las emisoras por la adhesión a la “red voluntaria” de transmisión. Fuente: Estudiante UTEM, 2011.

Análisis del discurso

El discurso parte a parte

Deconstruyendo el discurso de Piñera, encontramos 4 partes, a las cuáles les atribuimos etiquetas que traducen su postura y significado principal:

1. Presentación del Problema;
2. Respuesta al Movimiento Social;
3. Solución desde la Autoridad;
4. Intimación Ideologizada.

En la primera parte, Piñera establece el estado del arte (Presentación del Problema) de la educación y apunta su importancia:

En la sociedad del conocimiento y la información, el acceso y calidad de la educación, hacen muchas veces la diferencia entre un mundo de oportunidades y una vida de frustraciones.

También en esta misma frase empieza a aparecer el marco ideológico predominante del discurso, el enfoque liberal y economicista, que plantea la educación como un problema financiero (“Tenemos 3 grandes desafíos pendientes: mejorar el acceso, la calidad y el **financiamiento**”), insertado en una sociedad de “oportunidades” en que lo que prima es la lógica de la libre elección, paradigma liberal que justifica entre otros aspectos, el subsidio a la educación privada (educación subvencionada) como política de estado. Lo veremos en mayor profundidad más adelante.

En seguida el mandatario describe sus logros, presentes y futuros, mezclando la cadencia del gerundio con la neutralidad e incertidumbre temporal del verbo infinitivo: “Estamos avanzando (...) completar la reconstrucción (...) Aumentar la cobertura (...) Implementar la Agencia de Calidad (...)”. De esta forma parece no comprometerse con el tiempo, solo con las acciones, pero a la vez parece querer dar la impresión de que se está *trabajando* en ello.

La segunda parte es la *Respuesta al Movimiento Social*, algo esperado ya que el pronunciamiento fue motivado por la presión social de las calles. Por lo mismo, no deja de ser sorprendente que el presidente no tome más de un párrafo para mencionar al movimiento diciendo que “El Gobierno de Chile y este presidente comparte en un 100% este objetivo [mejor educación]”. Tal vez porque no le interesaba al gobierno entrar en

el detalle del petitorio, sino más bien demostrar que estaban dando respuesta a una demanda, interpretada por el locutor como “mejor educación”, una delimitación bastante vaga del problema, que permite la articulación de la solución a su medida.

La tercera parte se inicia con una frase contundente que nos da la pista sobre la relación de enunciación esperada en este discurso y le confiere a esta parte la etiqueta de *Solución desde la Autoridad*: “Ya es tiempo de terminar con las tomas y protestas y recuperar los caminos del diálogo y los acuerdos.”, sentencia el locutor. Es decir, 8 párrafos para delimitar la situación actual y mostrar sus logros o planes, un párrafo dedicado a responder señalando que hay conversación para en seguida decir que basta de protesta. Plantea la intención de “recuperar los caminos del diálogo” pero en seguida le suma como si fuera lo mismo “y los acuerdos”. El discurso está preparando el terreno para una propuesta ya formulada desde la autoridad en que el “acuerdo” significa aceptarla.

Esta parte toma casi el 40% de las palabras del discurso dando a entender que es el corazón del pronunciamiento del presidente. En otras palabras, *el locutor sale en cadena nacional para mostrar la solución que la autoridad le da al problema instaurado por la ciudadanía*. Es la voz de la política tradicional, vertical, hablando a un enunciatario inerte, pasivo, sin poder, sumiso.

Esta estrategia discursiva de arriba para abajo llega a su cierre en la cuarta parte, en que se hace una *Intimación Ideologizada*, es decir, el presidente reafirma sus convicciones con palabras duras al referirse a otras interpretaciones o actitudes ante la problemática (“grave error”, “daña profundamente”, “protegiendo el derecho”) y trata de poner de vuelta cada actor del movimiento social en su debido lugar a través de una gradación:

(...) que requerirá un amplio y sólido compromiso de los alumnos en las salas de clases, los profesores en las aulas, los rectores y directores en sus instituciones, los padres y apoderados en sus hogares, los alcaldes en sus comunas, los parlamentarios en el Congreso, y por cierto, del Gobierno y este Presidente en La Moneda.

Alumnos en sus salas, profesores en sus aulas, etc., y el presidente en La Moneda., está subentendido, por oposición *greimasiánica*, que nadie en la calle. Este argumento es revelador, pues ya se había usado anteriormente en el pronunciamiento:

(...) por muy masivas que sean las manifestaciones, estoy seguro que la mayoría de los estudiantes quiere estudiar, los adultos trabajar y los chilenos, vivir y progresar en paz.

La enunciación

Para poder enunciar este discurso con las cuatro etapas que planteamos, la estrategia del gobierno fue de crear una narrativa en gran medida **mesiánica**, en que hay una “batalla” “justa”, “noble”, en que hay que tener “FE”. Durante esta batalla, “Dios permita” que el pueblo chileno “GANE” esta “gran misión”. Este enunciador mesiánico mezcla religión, guerra y ética en un caldo de cultivo que pretende, tal vez, attingir a tantos enunciatarios cuantos posible. Busca sensibilizar a diferentes tipos de enunciatarios con palabras y expresiones clave, sin mantener una identidad clara en su propuesta. Es una especie de prostitución discursiva que busca agradar a todos.

Esta estrategia enunciativa es coherente con las dicotomías presentadas a lo largo del discurso, que delimitan un Programa Narrativo que apunta el *futuro como una batalla*, en que hay que enfrentar los obstáculos para llegar a un gran objetivo, que veremos a seguir en detalle.

Lo dije al comienzo, la batalla por una educación de calidad es la madre de todas las batallas. Es en este campo donde debemos ganar la batalla de las oportunidades, la batalla por la equidad y la batalla del futuro.

Análisis de estructura de superficie

El objetivo a que nos referimos anteriormente, o más bien Objeto de Valor, en términos greimasianos, es definido según el Programa o Subprograma Narrativo que esté en análisis (Mateos, 1982). La gran narrativa de la batalla se da en el contexto de la desunión con el *desarrollo* (Objeto de Valor). Según el presidente, lo que se antepone a un “mundo de oportunidades” es el “acceso y calidad de la educación”, que es por lo tanto el mitente (aquél o aquello que viabiliza, en acepción greimasiana) para llegar a una deseada “cuna de igualdad de oportunidades y la movilidad social”. Si no se supera este desafío, el futuro reserva “una vida de frustraciones”, en que los padres y madres tienen

que “arruinarse o sobre endeudarse” o más bien “elegir cuál hijo podrá acceder a la Educación Superior”.

Para llegar al desarrollo, por lo tanto, el sujeto de estado (el ciudadano) debe entender la necesidad de buscar el Objeto de Valor. Sin embargo, en el discurso se nota que la solución es dada por otro sujeto, es decir, el gobierno, en este caso representado por el mismo presidente como locutor (“propongo a todas las chilenas y chilenos”) es el Sujeto Actante, aquél que supera la etapa de Calificación (aprobar el acuerdo GANE) para unir el Ciudadano (Sujeto de Estado) con la Educación de Calidad (Objeto Calificante), a partir de un *deber-hacer* (“Como Presidente debo abordar los problemas”) y un *poder-hacer* presumido (“tomaré las medidas”) pero que deja escapar de vez en cuando que necesita apoyo, visibilizando los anti-sujetos, oponentes a la realización del programa narrativo (“Esta misión requerirá la voluntad de todos”; “requerirá un amplio y sólido compromiso”; “Convoco encarecidamente a todos mis compatriotas a sumarse”).

En una cascada de calificaciones para los subprogramas narrativos, el enunciador propone que el acuerdo GANE es mitente de la educación, que es mitente de las deseadas igualdades y oportunidades, que a su vez es mitente para el desarrollo, que puede ser considerado mitente para la felicidad y plenitud:

[La educación de calidad] Es el más poderoso motor de realización de las personas y progreso de los países.

Este Gran Acuerdo Nacional por la Educación, hará de ella una verdadera fuente generadora de igualdades y oportunidades para todos nuestros niños y jóvenes, que favorezca el desarrollo de los talentos que Dios les dio y les permita una vida más plena y feliz.

Así es como dentro de uno de estos subprogramas narrativos se puede observar la historia del propio ciudadano que, una vez unido a la educación, accede a las oportunidades y a la movilidad social. El mitente, en el discurso, sería el financiamiento. Otro subprograma que puede ser identificado es el del propio acuerdo GANE: el acuerdo sería, como vimos, el mitente para unir el ciudadano con la educación y los obstáculos serían los otros, pues se necesitan “acuerdos y la buena voluntad de todos”, refiriéndose, intertextualmente, a la oposición política, dando como ejemplo “como lo logramos, el año pasado, en la Reforma a la Educación Escolar”.

Análisis de estructura profunda

El análisis de estructura profunda (Mateos, 1982) del discurso permite identificar oposiciones temáticas que estructuran la argumentación, divididas en dos grandes grupos: uno centrado en la narrativa **mesiánica**, de carácter emocional y otro centrado en la **ideología** liberal, de carácter más racional. En estos dos planos se articulan las oposiciones que le dan sentido al argumento del enunciador. Se enfrenta aquí a un enunciatario presumido que acepta los preceptos ideológicos liberales, para que estas oposiciones adquieran sentido, como se puede ver en la Tabla 1.

	1. NARRATIVA MESIÁNICA		2. NARRATIVA IDEOLÓGICA	
Eje semántico	1. Acceso a Educación Superior			
Oposición	Sueño	Pesadilla	Financiamiento	Deuda
Eje semántico	2. Sociedad de Oportunidades			
Oposición	Mundo de oportunidades	Vida de Frustraciones	Movilidad Social	Falta de educación
Eje semántico	3. Hijo Profesional			
Oposición	Equidad Igualdad	Mochila Pesada	Progreso desarrollo	Pobreza
Eje semántico	4. Camino			
Oposición	Diálogo	Protestas	Sociedad Docente (libre elección)	Estatización de la enseñanza

Eje semántico	5. Sociedad del conocimiento y la información			
Oposición	Mundo de oportunidades	Vida de Frustraciones	Educación de calidad	Frustración

Tabla 1 – Cuadro relacionando los diferentes ejes temáticos y oposiciones a los dos planos narrativos identificados. Fuente: Elaboración propia del autor.

Se puede observar que, según el discurso del mandatario:

1. El acceso a la educación solo puede ser una oposición entre financiamiento y deuda caso se asuma que la educación es pagada como un supuesto;
2. La movilidad social como contrapartida de la falta de educación y como un objetivo a ser perseguido es un rasgo ideológico del *self-made man*, heredado de la cultura liberal estadounidense;
3. De lo anterior se puede destacar nuevamente la asociación ideológica de *desarrollo* con *ausencia de pobreza*. Dirigido a los padres que no tuvieron educación formal pero sus hijos sí (primera generación de estudios superiores), estos trazos del discurso apuntan al fardo cargado por los padres sin educación (*mochila pesada*) y la posibilidad de un mejor futuro a sus hijos (*equidad*);
4. La idea de que la elección del lugar de enseñanza es el principio que rige el rubro de la educación está asociado más bien a la idea de “libre mercado” que de derecho a la educación, lo cual nuevamente se alinea con la narrativa ideológica;
5. La propia idea de la Sociedad del conocimiento y de la información es un sesgo ideológico con el cual muchos pueden discordar y es un argumento básico, un supuesto para establecer la última oposición entre Educación de calidad (como la vía de inserción en esta sociedad con base en conocimiento) versus la frustración de la falta de oportunidades.

Observando los ejes semánticos del programa narrativo mesiánico, emerge con fuerza el concepto de administración paternalista, en que un héroe individualizado (“Esta misión requerirá mucho liderazgo, esfuerzo, compromiso”) responde a este llamado ulterior (“tomaré todas las medidas”) y sale adelante a cumplir esta “noble, urgente y necesaria misión”. Se presupone un enunciario por un lado sumiso y sin poder,

respetador del dictamen del enunciador autoritario y por otro lado ignorante en la materia, por lo tanto respetador del dictamen del enunciador tecnócrata experto.

Enmarques

Para llevar a cabo este discurso, la opción es por un marco de sentido predominantemente autoritario-tecnócrata. El discurso es de arriba abajo, como ya vimos anteriormente, en que el presidente toma la responsabilidad: “propongo a todas las chilenas y chilenos un Gran Acuerdo Nacional por la Educación: el Acuerdo GANE”. Esta solución desde arriba es ofrecida como una propuesta técnica que ocupa la gran parte del discurso (casi el 40% de las palabras como visto anteriormente), y que puede ser evidenciada por las cifras arrolladas en los párrafos de la 3ª parte del discurso: “4 mil millones de dólares”; “70 a 120 mil becas”; “cifras cercanas al 4%”; “110 mil deudores morosos”; “garantizar al 40% de alumnos”; “incremente a un 20% su monto”; “3 fondos concursables”; entre otras. El discurso es tan tecnócrata que llega al absurdo de, en el 14º párrafo, explicar a través de *cinco* puntos la *tercera* medida del plan GANE, que es el plan para mejorar los “tres grandes desafíos pendientes”.

Tanto la *Narrativa Mesianica* como la *Narrativa Ideológica* también componen, como podemos ver en el análisis anterior, marcos profundos (Lakoff, 2008) que le hilan al texto según cada una de estas líneas maestras. El detalle puede ser revisado en la Tabla 2.

Tipos de Marcos	Muestra de contenido	
Profundo	Mesianico	Ideológico Liberal
Superficial	Sociedad de Oportunidades; mundo de oportunidades; talentos que Dios les dio; visión de futuro; gran misión; noble y valiosa misión.	Sociedad del conocimiento y la información; Libre elección; elegir libremente; libertad de enseñanza; “derecho (...) a elegir libremente la institución...”.

Léxico	Misión; noble; justo; igualdad; sueño; buena voluntad; futuro; entusiasmo; liderazgo.	Oportunidad; financiamiento; seguridades; progreso; compromiso.
Tema	“Noble, urgente y necesaria misión”	“... la madre de todas las batallas (...) debemos ganar la batalla de las oportunidades, la batalla por la equidad y la batalla del futuro.”
Situación	“Tenemos tres grandes desafíos pendientes (...) Estos desafíos están en el corazón de nuestro Gobierno y de nuestra sociedad.”	Cada uno en su lugar: “alumnos en sala; profesor en aula; alcaldes en sus comunas (...) y este presidente en La Moneda.”

Tabla 2 – Análisis de Marcos de Sentido. Fuente: Elaboración propia del autor.

Conclusión

Probablemente se nos hace más fácil analizar críticamente el discurso de Piñera ex post, tras conocer su infructífera acogida en la sociedad en general y particularmente entre los líderes del movimiento estudiantil en este entonces. Sin embargo, al deconstruirlo y analizarlo, hay diversos indicios de opciones cuestionables dado el contexto y los interlocutores del discurso.

La estrategia discursiva, desde un enunciador autoritario, con su solución hecha dentro de cuatro paredes por los “expertos”, a espaldas de los miles que estaban saliendo a la calle para pedir los cambios, no parece ser la más adecuada para un movimiento participativo, vívido, masivo y extremadamente popular. El único llamado a la participación es retórico y no convence: “He solicitado al Ministro de Educación, con la activa participación y colaboración de todos los sectores, sacar adelante este Acuerdo GANE”.

Además, la estrategia mesiánica demanda un líder con gran aprobación y carisma, características que no combinan con la frialdad ni con la meticulosidad numérica de la personalidad del locutor, evidente en la segunda parte del discurso, predominantemente tecnócrata-burocrático, basado en números y estadísticas. Lo más probable es que en

esta sección del discurso entra en acción el enunciador “ingeniero comercial”, que no habla desde la empatía, sino más bien desde el cálculo. En un discurso de 13 minutos es complicado esperar que el enunciatario haga muchos cálculos. Además, la predominancia de la primera persona en los momentos en que convoca a la emoción no es suficiente para generar el involucramiento pretendido y la solución desde la tecnocracia y el cálculo no fortalecen este llamado.

La convivencia entre el Programa Narrativo mesiánico y el enunciador autoritario-tecnócrata es incoherente y la difusión del enunciatario presumido en un probable intento de tocar variadas sensibilidades convierte el discurso en un rompe cabezas desarmado, en que lo más probable es que al final nadie se identifique plenamente.

La puesta en escena también es injustificable: el exceso de nacionalismo y los mensajes supuestamente implícitos que son didácticamente entregados al auditor tal como las corbatas complementares, los nombres de los programas (GANE y FE) o el cambio de plano para mostrar Lavín cuando lo menciona (“He solicitado al Ministro de Educación” y se cambia la cámara por 5 segundos) son dispositivos retóricos poco sorprendentes y poco seductores que pueden ser inclusive interpretados como ofensas a la capacidad de elaboración del auditor y que en nuestra visión desaprovechan el potencial del medio de entregar mensajes con diferentes niveles de elaboración semiótica. Un mensaje demasiado caliente, diría McLuhan (1999), no dejando espacio para la imaginación o mismo la inteligencia.

El presente análisis, no está demás recordar, dentro del marco del análisis del discurso, es una de muchas interpretaciones posibles. Las limitaciones de este autor incluyen al menos la orientación ideológica divergente con la que presenta el enunciador del discurso. También, la condición de no-chileno, si bien por un lado permite la distancia necesaria para apreciar críticamente algunos rasgos semióticos como el exceso de nacionalismo, potencialmente distancia el autor de los sentimientos positivos relacionados a esta iconografía y simbolismo.

De una u otra forma, lo que hoy sabemos es que el movimiento en aquél momento parecía venir perdiendo aliento y el gobierno no fue capaz de lidiar con el petitorio de forma resolutiva. Tal vez el gobierno no haya logrado ver la relevancia del momento histórico, el poder y la energía del movimiento y lo que se venía adelante como reacción

a su pronunciamiento de carácter autoritario-tecnócrata. O tal vez la reacción de las calles chilenas tras el pronunciamiento –con el crecimiento del movimiento estudiantil cuyo auge vendría poco más de un mes después- haya sido parcialmente efecto de este mismo discurso.

Referencias

- CANAL CHILENO DE ARCHIVOS [NICKATV]. *Presidente Sebastian Piñera respuesta a estudiantes*. 5 jul. 2011. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wJO90OM_r84 Recuperado en: 17 jun. 2014.
- CONDEZA, R.; SANTOS, M.L.B.; LIZAMA, A.; VÁSQUEZ, P. Chile. En Sorj, B. y FAUSTO, S. (Orgs.) *Activismo político en tiempos de internet*. São Paulo: Plataforma Democrática, 2016. Disponible en: http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Ativismo_pol%C3%ADtico_em_tempos_de_internet.pdf Recuperado en: 12 abr. 2018.
- ESTUDIANTE UTEM. *Discurso de Sebastián Piñera*. 5 de Julio del 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0MRCmqar6Oo> Recuperado en: 17 jun. 2014.
- LAKOFF, G. *Puntos de reflexión: manual del progresista*. Barcelona: Península, 2008.
- La Nación. *Lea el Discurso Completo del Presidente Sebastián Piñera*. 5 jul. 2011. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/lea-el-discurso-completo-del-presidente-sebastian-pinera/noticias/2011-07-05/225144.html> Recuperado en: 17 jun. 2014.
- LA TERCERA. *Estudiantes dicen que Lavín ya no es "un interlocutor válido"*. 12 mayo 2011. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2011/05/680-365377-9-estudiantes-dicen-que-lavin-ya-no-es-un-interlocutor-valido.shtml> Recuperado en: 26 jun. 2014.
- MATEOS, J. *Análisis semiótico de los textos: introducción, teoría, práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982. v. 8.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- VERÓN, E. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- VAN DIJK, T. A. El discurso como interacción en la sociedad. En: Van Dijk, T. A. (Org.) *El discurso como interacción social*. Barcelona, España: Gedisa, 1997.
- VAN DIJK, T. A. *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Barcelona, España: Gedisa, 2009.
- VAN DIJK, T. A. Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales* (30), 203-222, 2016. Disponible en: <http://mingaonline.uach.cl/pdf/racs/n30/art10.pdf> Recuperado en: 12 abr. 2018.
- ZECCHETTO, V. *Seis semiólogos en busca de un lector*. Buenos Aires: La Crujía, 2008.

Os climaxes nos roteiros de Sofia Coppola

Patrícia Dourado¹

Resumo: Os registros do processo de criação em Sofia Coppola apontam para uma tendência do seu projeto poético, a busca pela jornada íntima dos personagens. Com base nessa tendência, analisaremos os climaxes dos filmes *The Virgin Suicides* (1999); *Lost in Translation* (2003); *Marie Antoinette* (2006); *Somewhere* (2010) e *The Bling Ring* (2013) em uma perspectiva relacional. Esta pesquisa encontra apoio teórico e metodológico na crítica de processos de Cecília A. Salles, conforme estudada no grupo de pesquisa em Processos de criação (CNPq) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e nos conceitos de jornada do mitólogo Joseph Campbell (1990; 2007; 2008) e de clímax e ideia governante de Robert McKee (2006).

Palavras-chave: cinema; roteiro; processo de criação; Sofia Coppola.

Abstract: The records of the creation process in Sofia Coppola indicate a trend, which is the search for the intimate journey of the characters. Proceeding with the trend of Sofia Coppola's poetic project, the following movies will be analyzed from the viewpoint of the creation process: *The Virgin Suicides* (1999); *Lost in Translation* (2003); *Marie Antoinette* (2006); *Somewhere* (2010) and *The Bling Ring* (2013) in a relational perspective. This research has the theoretical and methodological support from the Cecília A. Salles's critical process, as studied in the research group in Creation processes from the Post-Graduate Program in Communication and Semiotics of Pontifical Catholic University of São Paulo – PUC-SP, and the mythologist Joseph Campbell's journey concept (1990; 2007; 2008) and the Robert McKee's climax and controlling idea concepts (2006).

Keywords: cinema; screenplay; creation process, Sofia Coppola.

Esta pesquisa parte do estudo do processo de criação dos filmes *The Virgin Suicides* (1999); *Lost in Translation* (2003); *Marie Antoinette* (2006); *Somewhere* (2010) e *The Bling Ring* (2013). São buscadas recorrências do projeto poético de Sofia Coppola que atravessam os roteiros dos cinco longas-metragens. Além de diretora, Sofia Coppola é roteirista de todos os seus filmes até aqui. O ponto principal analisado é a orientação

¹ Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (bolsa Capes), com pesquisa em processo de criação no cinema, com foco em roteiro. Mestre pela mesma instituição e graduada em Letras pela UFC. Integra o grupo de pesquisa em Processos de criação da PUC-SP (CNPq), coordenado pela Profª. Cecília A. Salles. Roteirista, editora de texto e revisora. patriciadouradoo@hotmail.com

dos filmes para contextos de transformação interior, cujos clímaxes voltam-se para o crescimento pessoal das personagens, em ressonância com aquilo o que Campbell chama de “jornada” (1990; 2007; 2008) – ou “símbolos da alma em transformação”, na interpretação de Vogler (2011, p. 101).

Tomamos o conceito de jornada do mitólogo Joseph Campbell, raramente utilizado em estudos de filmes como os de Sofia Coppola, exatamente para nos lembrar de que a jornada de que fala Campbell, e que tem por base os estudos de Carl Jung sobre a psique humana, é a de uma trilha de transformações principalmente interior (1990; 2007; 2008), e não apenas uma sequência de reviravoltas sem consequências internas. O conceito já traz em si a noção de que toda jornada é em si uma jornada íntima.

Sofia Coppola se declara particularmente interessada em filmes pessoais, orientados por um projeto poético que tem na figura do autor seu ponto de partida: “Admiro o cinema pessoal, os filmes que vêm de um ponto de vista pessoal único. Então eu tento fazer isso. Eu tento fazer filmes pessoais”, declarou a Qadir, em 2010. Autora, obras e estruturas narrativas são estudados aqui de modo relacional, onde cada elemento encontra ressonância em outro, formando parte da teia que compõe o processo de criação dos filmes. A essa rede, acrescentam-se as experiências gerais da linguagem cinematográfica em permanente evolução e as experiências específicas do público expectador, que tem a sua subjetividade ampliada ao experimentar a subjetividade do outro.

É necessário, antes, esclarecer que a criação cinematográfica, nos moldes desejados por Sofia Coppola, é impossível de se realizar fora dos contextos colaborativos de criação, portanto cabe lembrar que, mesmo que se fale aqui em “cinema de autor” ou “cinema pessoal”, este cinema é também uma experiência de colaboração com a equipe que trabalha na realização dos filmes, o que é um material bastante rico para estudos de processo de criação². No entanto, no momento, em virtude do recorte e das limitações de espaço, o foco da investigação se concentra na figura da cineasta, das cinco obras cinematográficas citadas e da construção dos seus respectivos clímaxes.

Dito isso, dividimos o artigo em três momentos. No primeiro, será feita uma apresentação da história da autora e de sua busca por encontrar o próprio caminho em uma família de cineastas. Em seguida, apresentaremos o conceito de projeto poético

² Um estudo como este foi desenvolvido, por exemplo, em Dourado (2013).

segundo a crítica de processos de Cecília A. Salles e o que permite, nos registros de processo da cineasta, identificar a presença de um projeto poético que atravessa os roteiros de seus filmes, capaz de ligar autora, obras e narrativas. Por fim, entraremos no conceito de jornada e demonstraremos, por meio da relação entre os registros de processo e algumas cenas dos filmes, especialmente cenas finais e de clímax, de que modo as narrativas da cineasta são voltadas para contextos de rompimento e de crescimento pessoal.

Encontrar o próprio caminho

Eu era meio perdida e sem foco e isso meio que me ajudou
a encontrar meu caminho...
S. Coppola³

Sofia Coppola cresceu em uma família de cineastas, o principal deles, seu pai, Francis Ford Coppola, um roteirista que se tornou diretor e realizou obras magnas como a trilogia *The Godfather* (1972, 1974, 1990) e *Apocalypse Now* (1979), a maioria delas pela própria produtora, a American Zoetrope, criada junto com o amigo George Lucas. Depois de enfrentar diversos problemas de saúde e financeiros durante as gravações de *Apocalypse Now*, com três filhos pequenos, entre eles Sofia, associou seu nome a produções rentáveis dos estúdios Disney para pagar as contas e assumiu um vinhedo, com o qual disse que ganhou muito mais dinheiro do que nunca ganhou no cinema (HEIMOFF, 2012). A Zoetrope é hoje propriedade dos filhos, Sofia e Roman, e tem sido a produtora de todos os filmes de Sofia Coppola até então.

Francis Ford Coppola vem atuando no cinema nos últimos anos principalmente como Produtor Executivo, dado seu enorme prestígio junto a estúdios e distribuidores. Foi o Produtor Executivo dos cinco filmes de Sofia Coppola analisados aqui e de mais uma dezena de outros. Mas não deixou de dirigir, apesar de se confessar muito mais exigente consigo hoje (ANDERSON, 2011).

O filho mais velho, irmão de Sofia, Gian Carlo já seguia os passos do pai quando morreu em um acidente de barco aos 22 anos. Sofia tinha apenas 15 anos. Perguntada por Lee Ladzwill (2013) qual o momento mais difícil da sua vida, falou da morte do irmão.

³ Em entrevista a O'HAGAN, 2006. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1> Acesso em: 23 abr. 2018.

E lembrou que talvez por isso tenha se aproximado mais de Roman, o irmão do meio, segundo diretor dos seus três primeiros filmes e produtor dos dois seguintes.

Sofia nasceu durante as gravações de *The Godfather I*, em 1971, onde fez sua primeira aparição no cinema ainda bebê (Fig. 1) e passou a infância nos sets de filmagem do pai (Fig. 2). Sobre esse período, ela comenta: “Não foi uma infância normal, o que quer que isso seja, mas a família era tudo para o meu pai. É uma coisa italiana, eu acho. Nós sempre estávamos lá com os adultos, brincando, falando, ouvindo” (O'HAGAN, 2006).



Figura 1 – Cena de *The Godfather I* (1972). Sofia Coppola, bebê. Fonte: *The Godfather I*, 1972.
Figura 2 – Fotografia tirada no set de filmagem de *The Godfather II* (1974). Sofia Coppola, 3 anos, no colo do pai durante as filmagens. Fonte: Lee Ladzwill, T Magazine, 2013.

Com 17 anos, depois de uma atuação muito criticada em *The Godfather III* (1990) (Fig. 3), Sofia decidiu sair da frente das câmeras e procurar outro caminho. Sobre esse episódio, contou a O'Hagan (2006): “Eu realmente não penso nisso como um grande erro, era mais uma forma de descobrir o que eu não queria fazer”. Decidiu estudar artes plásticas e entrou para o Califórnia Institute of Art. Nessa época, além de pintura, nutria interesse por moda e fotografia, chegando a desenhar sua própria marca de roupas, Milk Fed, que ainda existe como uma franquia lucrativa no Japão. Em entrevista a MTV, em 1995, foi apresentada como “designer”, com então 22 anos (HOUSE OF STYLE, 1995). “Eu era meio perdida e sem foco”, comentou a O'Hagan (2006).



Figura 3 – Cena de *The Godfather III* (1990). Sofia Coppola, 17 anos.
Fonte: *The Godfather III*, 1990.

Mal sabia que, em 1998, voltaria ao cinema. Agora por trás das câmeras. Com o incentivo do pai, rodou o primeiro curta-metragem, *Lick the Star* (1998) (Fig. 4), em uma escola para meninas nos Estados Unidos: “Eu simplesmente amei o resultado, e isso meio que me ajudou a encontrar meu caminho” (O’HAGAN, 2006). *Lick the star* já trazia o germén do projeto poético de Sofia Coppola, ao colocar personagens em um contexto de crescimento provocado por rompimentos.

A empolgação foi tanta com o resultado do curta-metragem que, já no ano seguinte, Sofia lançava seu primeiro longa, *The Virgin Suicides* (1999) (Fig. 5). É neste caminho que tem se mantido e crescido desde então, aos olhos do público e da crítica. Aos 42 anos, com dois Oscar, três Globos de Ouro e um Leão de Ouro, além de um Bafta, um César e um Independent Spirit Award. Escreveu e dirigiu cinco longas-metragens – *The Virgin Suicides* (1999); *Lost in Translation* (2003); *Marie Antoinette* (2006); *Somewhere* (2009) e *The Bling Ring* (2013)⁴. Foi a primeira norte-americana, além de ter sido a mulher mais jovem, a ser indicada à categoria de Melhor Direção do Oscar.



Figura 4 – Still de *Lick the Star* (1998), do primeiro curta-metragem de Sofia Coppola.
Fonte: Libraries Film Movement. Figura 5 – Still de *The Virgin Suicides* (1999), primeiro longa-metragem de Sofia Coppola. Fonte: Movie Stills DB.

⁴ Este artigo foi escrito antes do lançamento oficial do sexto longa-metragem de Sofia Coppola, em 2017, *The Beguiled*, com o qual a cineasta somou à carreira o prêmio em Cannes de Melhor Diretora, tornando-se a segunda mulher na história do festival a receber o prêmio, aos 45 anos.

Projeto poético

Meus filmes tendem a ser sobre alguém que está perdido no mundo, a
menina que tem que encontrar seu caminho...
S. Coppola⁵

Dentro de uma perspectiva semiótica do processo criativo, Salles (2002; 2004; 2006) fala da criação como um movimento com tendência, não uma tendência reta, consciente e infalível, mas a tendência como um rumo vago que orienta a vontade de criar do artista. Uma busca orientada que traz em si a satisfação de um desejo final, nem sempre consciente. Em termos semióticos, o gesto criativo, tomado como um signo em ação (semiose), traz em si o movimento evolucionário que faz o signo estar em permanente processo, em busca da causação final que o orienta (PEIRCE, 2006).

O projeto poético de um artista é a síntese dessa busca ou tendência. Ao apontar uma tendência em seus filmes, Sofia Coppola sintetiza parte de seu projeto poético: “Meus filmes tendem a ser sobre alguém que está perdido no mundo, a menina que tem que encontrar seu caminho” (O’HAGAN, 2006)⁶.

Apesar de se dizer bem diferente do pai, Sofia comenta que uma das principais coisas que aprendeu com ele foi a seguir sua intuição: “Ele sempre me incentivou a fazer as coisas o mais pessoal possível, a seguir meu coração e intuição” (FARACI, 2006). A intuição é uma ferramenta importantíssima na criação artística, sendo às vezes a chave que conecta autor e projeto poético, por ser um elemento essencialmente pessoal.

Sofia conta que, enquanto lia a biografia de Maria Antonieta escrita por Antonia Fraser, pensava nela como um filme, mas era acompanhada por uma dúvida: “Como posso fazer um filme de época que não esteja preso ao gênero de época, mas ao meu próprio estilo?” (MURRAY, 2006). Essa foi a pergunta geradora para a criação de *Marie Antoinette* (2006), e que traz em seu cerne a orientação de um cinema pessoal.

Contar a história do seu próprio jeito significava procurar o que na história de Maria Antonieta se cruzava com sua própria história, não em um sentido autobiográfico simplesmente, mas em relação ao projeto poético que a acompanha e que está diretamente relacionado à busca pelo crescimento pessoal, pela jornada íntima dos

⁵ Em entrevista a O’HAGAN, 2006. Disponível em:

<http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1> Acesso em: 23 abr. 2018.

⁶ Esta tendência está presente também em seu último filme, *The Beguiled* (2017), especialmente na figura da personagem Edwina, interpretada por Kirsten Dunst. E é um dos pontos que a diferencia da versão de Clint Eastwood (1971) e, de outro modo, também, da versão de Thomas P. Cullinan (1966).

personagens. Sofia pediu pessoalmente os direitos de filmagem do livro a Antonia Fraser, a quem escreveu: “Penso que serei capaz de expressar como uma menina experimenta a grandeza de um palácio, as roupas, os partidos, os rivais e, finalmente, ter que crescer” (FRASER, 2006).

A busca pelo crescimento pessoal é uma recorrência nas falas de Sofia, sendo por isso possível identificá-la como parte do projeto poético da cineasta, aquilo o que move seu desejo de criar – o crescimento interno, íntimo, a busca por encontrar o próprio caminho, aquilo sobre o que conversam Bob e Charlotte em *Lost in Translation* (2003) (Fig. 6).

BOB: Quanto mais você sabe quem é, e o que quer, menos deixa que as coisas o perturbem.

CHARLOTTE: Mas eu não sei quem eu devo ser. Tentei ser escritora, mas detesto tudo que escrevo. Tentei tirar fotos, mas ficam todas medíocres. Toda garota passa pela fase da fotografia.

BOB: Você irá descobrir, não me preocupo com você. Continue escrevendo.

CHARLOTTE: Mas não sou nada demais.

BOB: Isso já é bom. (*Lost in Translation*, 2003, 1h11min).



Figura 6 – Cena de *Lost in Translation* (2003). Bob e Charlotte conversam sobre tentar encontrar o próprio caminho. Fonte: *Lost in Translation*, 2003.

Sofia escreveu todos os roteiros dos seus filmes até hoje. O teórico de roteiro Robert McKee (2006) lembra que muitas vezes os roteiros não são orientados por um tema, mas por uma “ideia governante” que “molda as escolhas estratégicas do escritor” (p. 118). Para ele, a ideia governante se apresenta no clímax da história e é por vezes bastante reveladora a respeito do próprio autor, não apenas da história:

A estória mostra sua ideia governante dentro do clímax final, e quando esse evento disser seu significado, você experimentará um dos momentos mais poderosos da vida do escritor – o autorreconhecimento: o clímax da estória refletirá seu eu interno. (MCKEE, 2006, p. 121).

Em todos os filmes de Sofia, até aqui, o clímax tem-se voltado para uma ideia de crescimento, de autopercepção, para bem ou para mal. O suicídio das irmãs Lisbons em *The Virgin Suicides* (1999); a despedida de Bob e Charlotte em *Lost in Translation* (2003) (Fig. 7); a invasão do palácio em *Marie Antoinette* (2006); o fim das férias da filha em *Somewhere* (2010); a descoberta dos roubos e a separação do grupo em *The Bling Ring* (2013).



Figura 7 – Cena do filme *Lost in Translation* (2003). Despedida de Bob e Charlotte.
Fonte: *Lost in Translation*, 2003.

McKee (2006) fala ainda que a ideia governante de um filme é composta por dois componentes fundamentais: “valor” e “causa”. O valor está ligado à consequência, positiva ou negativa, que vem ao mundo ou à vida da personagem como resultado da ação final (p. 121). Nos filmes de Sofia, vemos a “causa” variar junto com os enredos, já o “valor” tem variado só quanto à potência, negativa ou positiva, que traz para a vida dos personagens, mas desde o primeiro filme tem girado em torno do mesmo clímax: crescimento. E, por consequência, do mesmo valor (ou consequência): amadurecimento, percepção de si.

Essa recorrência configura o que Bernardet (1994) chama de “matriz” ou “arquefilme” (p. 31), repetições e similitudes que acompanham as obras de um mesmo cineasta, independente de gênero, enredo ou qualidade. Algo semelhante ao que Cecília A. Salles, em o *Gesto inacabado* (2004), propõe ao colocar que cada obra é uma possível concretização de um grande projeto poético que direciona o artista (p. 39); e que retoma mais tarde em *Redes da criação* (2007), ao falar dos “embriões ampliados”, as células germinais com forte potencial gerador, que encontram ressonância nas diferentes obras de um mesmo artista (p. 127). Foi exatamente esse embrião, com forte potencial gerador, que levou Sofia Coppola à resposta de sua pergunta em *Marie Antoinette*: “como contar a história do meu jeito?”. A partir do prisma apontado por seu projeto poético, Sofia seguiu

a busca pelo crescimento pessoal da personagem histórica, não o olhar dos outros para ela, mas o olhar dela sobre si mesma.

A maioria das versões que sabemos sobre sua vida [de Maria Antonieta] são contadas por outras pessoas e, quanto mais eu lia sobre ela, mais tentava imaginar o seu ponto de vista. (COPPOLA apud PRESS, 2006).

Acho que meu objetivo ao fazer este filme nunca foi fazer dele um grande épico histórico. A biografia de alguém é uma história enorme. Queria realmente tentar ser mais impressionista, contar tudo do ponto de vista dela. (COPPOLA apud MAKING OF, 2006).

Essa orientação do projeto poético de Sofia Coppola coincide, em diversos elementos, com os estudos de Joseph Campbell sobre a jornada que cada um atravessa uma ou várias vezes na vida e que tem o herói como um de seus principais arquétipos; jornadas cujos clímaxes são voltados para os processos de transformação interior, e essa transformação conduz os rumos da narrativa. Vogler (2001), um dos principais intérpretes de Campbell, lembra que o herói da história é o personagem que mais se transforma ao longo da narrativa (p. 60; p. 90).

A busca pela jornada íntima

Meus filmes não são sobre ser, mas tornar-se...
S. Coppola⁷

Vogler (2011) sintetiza os estudos de Campbell sobre a jornada do herói do seguinte modo: “Os heróis são símbolos da alma em transformação e da jornada que cada pessoa percorre na vida. Os estágios dessa progressão, os estágios naturais da vida e do crescimento, formam a jornada do herói.” (VOGLER, 2011, p. 101). É neste mesmo caminho que se ergue também a busca de Sofia Coppola pelo crescimento pessoal de suas personagens, como uma busca pela jornada íntima que cada uma carrega.

O conceito de jornada, em si, segundo os moldes de Campbell, que segue uma interpretação principalmente psicológica da jornada, ao que procura suporte interpretativo na psicanálise junguiana e nas manifestações do inconsciente (CAMPBELL, 2007, p. 11), já traz uma compreensão de que essa jornada é de fato uma

⁷ Em entrevista a RICKEY, 2013. Disponível em: www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1302-Spring-2013/Sofia-Coppola.aspx Acesso em: 23 abr. 2018.

jornada que se dá internamente, bem mais que externamente. É uma visão de crescimento mais psicológica do que física. Embora essas transformações precisem da forma física para serem percebidas pelo espectador.

Falar em jornada íntima seria por isso quase uma redundância, mas foi a forma escolhida para enfatizar o local dessa jornada, não em um campo de guerra ou em galáxias distantes, mas no silêncio da solidão íntima de cada personagem, no campo onde as forças externas agem, mas o poder de transformação está na interpretação interna dessas forças, em como os personagens interpretam a mudança, e não apenas são alterados por ela, sendo os elementos exteriores extensões dessa transformação interna⁸, e não o contrário.

Por isso os episódios de crescimento são tão importantes para Sofia Coppola, e se dão sem estardalhaços. Mesmo que quatro meninas se suicidem, como em *The Virgin Suicides*, essa morte é catalisadora. No que McKee (2006) falou sobre as cargas de valor que vem com o clímax, negativas ou positivas, as cargas negativas das meninas provocam o que podem ser as cargas positivas dos meninos que as espiavam, a dor, o susto e o rompimento necessários para crescer (Fig. 8). Os meninos são os que ficam e tem de viver com as mudanças provocadas pela nova percepção da realidade. É o que, para Campbell (2007), configura o momento de passagem que, quando completo, equivale a uma morte seguida de nascimento (p. 61).



Figura 8 – Última cena do filme *The Virgin Suicides* (1999). Os meninos observam a casa das irmãs Lisbon e a árvore tolhida. Fonte: *The Virgin Suicides*, 1999.

Em *Marie Antoinette*, não é preciso mostrar a morte para saber que ela está lá, para além da morte física. Diante da multidão na varanda do palácio, Maria Antonieta

⁸ Transformações a que alguns gostam de chamar, dramaturgicamente, também de “arco” das personagens. Embora não simpatize muito com a ideia de arco, pela aparente regularidade de traçado que parece haver na ideia de arco, concordo, no entanto, que há importantes pontos de contato entre às ideias de arco dramático e as transformações interiores de que falamos aqui.

finalmente tem a percepção de si e da realidade que a cerca (Fig. 9).

O filme *Marie Antoinette* começa e todos já sabem o fim da personagem: a força, a morte, a condenação. Mas esse não era o final que interessava a Sofia Coppola, a morte que interessava era a morte simbólica, aquela que antecede o crescimento, a mesma morte simbolizada em diversos rituais de passagem, nas mais diferentes tribos e religiões estudadas por Campbell (2007), o princípio do renascimento (ou ressurreição) que acompanha diversas narrativas míticas.

O desejo de Sofia por contar a história a partir do crescimento pessoal de Maria Antonieta foi o que motivou a cineasta a concentrar-se no período de Versalhes, começando com a chegada de Maria Antonieta e terminando com sua partida de lá.

A história que eu queria contar começa com a chegada dela em Versalhes e termina com sua fuga de lá. Meu desejo era acompanhá-la desde a juventude até virar uma mulher, para que o público pudesse ver sua transformação e sua jornada através dos obstáculos com os quais se depara. E como ela finalmente surge como uma rainha na varanda do palácio. (...) Quando me contaram a história da varanda de Versalhes, soube que foi nesse momento que ela se tornou rainha. (COPPOLA apud NEILSTEIN, 2007).



Figura 9 – Cena do filme *Marie Antoinette* (2006). Maria Antonieta diante da multidão na varanda do palácio. Fonte: *Marie Antoinette*, 2006.

Em *Somewhere* (2010), é Johnny Marco quem tem que lidar com o rompimento provocado pelo fim das férias da filha - que, inicialmente, ele não queria por perto, mas que trouxe, aos poucos, mudanças para sua rotina que inviabilizaram o retorno ao velho estilho após a partida da filha - o elo estava partido e a transformação, operada em silêncio na convivência do dia a dia, era um fato. Jonny Marco fecha a conta do hotel Chateau Marmont e abandona a velha vida em um final emblemático (Fig. 10). Pega a estrada para fora dos limites da cidade, para deixar o carro no acostamento com a chave na ignição e seguir a pé, na mesma estrada deserta do começo o filme, onde Jonny dava voltas em círculo em alta velocidade no seu carro esportivo.



Figura 10 – Sequência final do filme *Somewhere* (2010). Jonny Marco fecha a conta do Chateau Marmont e abandona o carro no acostamento com a chave ingnição e segue seu caminho a pé.

Fonte: *Somewhere*, 2010.

Em *The Bling Ring* (2013), a morte que dá fim a um estágio e abre a possibilidade de recomeço vem do julgamento do bando. O clima antes de euforia e diversão é substituído pelo clima frio e silencioso do julgamento. Os personagens sempre falantes e juntos estão agora em silêncio e separados (Fig. 11), é a chance de crescer (intimamente) que cada um tem, bem mais pela experiência de rompimento, do que pela moral ou pela punição penal, é o rompimento de uma fase, e a nova fase se dá principalmente pelas mudanças internas: agora, eles estão sós.

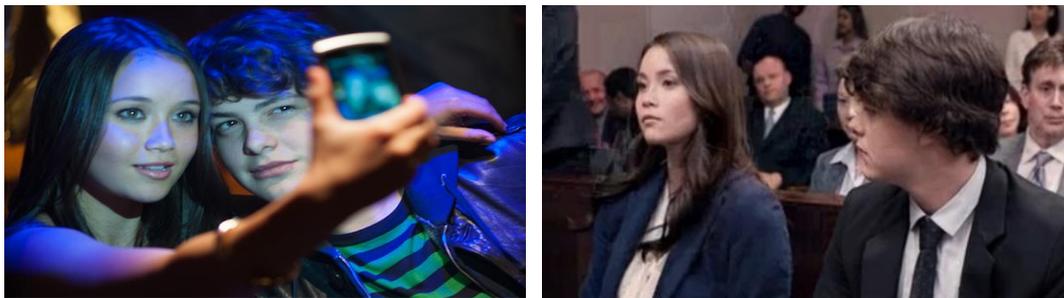


Figura 11 – Cenas de *The Bling Ring* (2013). Os melhores amigos do começo do filme, Marc e Rebecca, parecem dois desconhecidos no tribunal. Fonte: *The Bling Ring*, 2013.

Considerações finais

Ao examinar as obras de Sofia Coppola e a sua própria história como artista, foi possível identificar questionamentos orientadores do processo criativo que atravessam todas as obras da cineasta até aqui: a busca por encontrar o próprio caminho e o interesse por narrativas cujos clímaxes voltam-se para contextos de rompimento e crescimento pessoal.

Essas recorrências (ou tendências) das obras de Sofia Coppola levaram a identificação de um projeto poético maior, que perpassa todas as obras da cineasta, identificado como uma busca pela jornada íntima. A escolha por qualificar essa jornada

como íntima veio da necessidade de destacar o local dessa transformação, especialmente no íntimo dos personagens, tendo os elementos exteriores como extensão dessa transformação interna, e não o contrário.

Foi possível perceber que os protagonistas em Sofia Coppola, de fato, são os personagens que mais crescem e se transformam ao longo da narrativa, especialmente no clímax, ponto maior de transformação em suas narrativas, o que encontrou reverberação não só nos estudos de Campbell e de Vogler, a respeito das transformações pelas quais passam o arquétipo do herói, mas também em McKee, no que se refere aos clímaxes como reveladores da mão que escreve as narrativas.

Referências

- ANDERSON, A. Francis Ford Coppola: on risk, money, craft and collaboration. **99U**, Articles, 6 de janeiro de 2011. <http://99u.com/articles/6973/francis-ford-coppola-on-risk-money-craft-collaboration>. Acesso em: 26 out. 2013.
- BEHIND THE scenes of Lost in Translation (Making of). 2003. In: **Lost in Translation**. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos/Japão. Distribuição brasileira: Universal. DVD.
- BERNARDET, J. C. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPBELL, J. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.
- _____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- DOURADO, P. **A construção de uma jornada intimista: entre autoria e colaboração, o processo criativo da direção de arte em Maria Antonieta de Sofia Coppola**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4593/1/Patricia%20Dourado.pdf> Acesso em: 23 abr. 2018.
- FARACI, D. Interview: Sofia Coppola (Marie Antoinette). **Chud.com**, 16 de outubro de 2006. Disponível em: www.chud.com/7852/interview-sofia-coppola-marie-antoinette/ Acesso em: 5 out. 2013.
- FRASER, A. Sofia's choice. **Vanity Fair**, novembro de 2006. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2006/11/fraser200611> Acesso em: 23 abr. 2018.
- HOUSE OF Style – Episódio 37. 14 de fevereiro de 1995. Sofia Coppola. EUA. MTV. Disponível em: <http://www.mtv.com/videos/shows/house-of-style-collection/815964/ep-37-sofia-coppola.jhtml> Acesso em: 12 out. 2013.
- HEIMOFF, S. Francis Ford Coppola: from feature films to fine wine. **Wine Enthusiast Magazine**, Web 2012. Disponível em: <http://www.winemag.com/Web-2012/Francis-Ford-Coppola-From-Feature-Films-to-Fine-Wine/> Acesso em: 23 abr. 2018.
- LICK THE Star. 1998. Direção: Sofia Coppola. Curta-metragem. Estados Unidos. Disponível em: <https://vimeo.com/37774577> Acesso em: 5 out. 2013.
- LOST IN Translation. 2003. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos/Japão. Distribuição brasileira: Universal. DVD.

- MAKING OF Marie Antoinette. 2006. Direção: Eleanor Coppola. In: MARIE ANTOINETTE. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos/França/Japão. Distribuição brasileira: Sony Pictures. DVD.
- MAKING OF Somewhere. 2010. In: SOMEWHERE. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Universal. DVD.
- MAKING OF Virgin Suicides. 1999. Título original: Making of Virgin Suicides. In: THE VIRGIN SUICIDES. (97 minutos). Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paramount Home. DVD.
- MARIE ANTOINETTE. 2006. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos/França/Japão. Distribuição brasileira: Sony Pictures. DVD.
- MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- O'HAGAN, S. Sofia Coppola talks about Marie Antoinette. **The Guardian**. 08 de outubro de 2006. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/oct/08/features.review1> Acesso em: 23 abr. 2018.
- PEIRCE, C. S. (1893). Amor evolucionário (tradução). In: BASÍLIO, J. R. A. **O todo e as partes**: subsídios para a leitura do ensaio Amor evolucionário de Charles Sanders Peirce. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Orientador: Ivo Assad Ibri. São Paulo, 2006. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11731> Acesso em: 23 abr. 2018.
- QADIR, J. Sofia Coppola's family business. **Daily Californian**, University California-Berkeley via uWire, 28 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://uwire.com/2010/12/28/sofia-coppolas-family-business/> Acesso em: 23 abr. 2018.
- RADZIWILL, L. In Conversation. Lee Radziwill and Sofia Coppola, on protecting privacy. **T Magazine**, New York Times, 30 de maio de 2013. Disponível em: http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/05/30/in-conversation-lee-radziwill-and-sophia-coppola-on-protecting-privacy/?_r=0 Acesso em: 23 abr. 2018.
- RICKEY, C. Lost and found: an interview with Sofia Coppola. **Directors Guild of America**, Spring 2013. Disponível em: www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1302-Spring-2013/Sofia-Coppola.aspx Acesso em: 23 abr. 2018.
- SALLES, C. A. Comunicação em processo. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo, v. 2, n. 3, 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1255> Acesso em: 23 abr. 2018.
- _____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Anablume: 2004.
- _____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Anablume, 2006.
- THE BLING Ring. 2013. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paris Filmes. DVD.
- THE GODFATHER I. 1972. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paramount Home. DVD.
- THE GODFATHER II. 1974. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paramount Home. DVD.
- THE GODFATHER III. 1990. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paramount Home. DVD.
- THE VIRGIN Suicides. 1999. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos. Distribuição brasileira: Paramount Home. DVD.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.