

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Teresa de Fátima Navarro Dória

DA PERCEPÇÃO SENSÍVEL À CONSCIÊNCIA DA REALIDADE

**Sorocaba/SP
2011**

RESUMO

O presente artigo investiga a percepção, a qual confere significado a toda e qualquer experiência, foi selecionada fundamental a todo conhecimento sobre a realidade, primordialmente, a percepção imediata do sensível, intrínseca ao corpo, como processo de conhecimento que se estende do sensorial ao racional, valendo-se da práxis. Ainda, os mecanismos da linguagem, conjunto de sistemas de signos comunicativos, que envolve dicotomia aliada à sintaxe e irrompe da necessidade de o indivíduo interagir efetivamente com o outro. Também o signo lingüístico, nesta exploração sintático/semântica, é reconhecido como arbitrário, destarte a relação estabelecida entre os Códigos icônicos e sonoros que se contextualizam intersemioticamente em exposições cinematográficas. Para dialogar com os temas eleitos, entre os autores destacam-se: Bakhtin, Barthes, Blikstein, Eco, Luria, Marcondes Filho e Valverde.

Palavras-chave: linguagem, práxis, signos comunicativos, percepção, corpo.

INTRODUÇÃO

Ao se conceber que cada ser humano é único, com visão de mundo distinta de seus semelhantes, crê-se que o indivíduo analisa o que vê, de acordo com óculos sociais impregnados de valores e concepções culturais. Nesse âmbito, são os filtros sensoriais que promovem as percepções, atribuindo sentido e identidade ao corpo, uma vez que, ao se acionar um campo impreciso de estímulos sensoriais, permite-se que a concepção extralinguística origine-se da experiência perceptiva.

Sabe-se que a percepção, a priori, confere significação ao interpretar aquilo que pode ser observado. E, na contemporaneidade, a égide arquetípica e estereotipada de um imenso plasma visual é responsável pela fabricação do referente; reconhece-se que esse processo depende do elo entre realidade, estímulos e prática social. Assim, a práxis oferece à mente humana conceitos que geram imagens, conteúdos visuais, auditivos, táteis, olfativos e sinestésicos; dessa forma, ao subestimar todo o poder de abstração contido no olhar do homem, ignora-se que a semiose não verbal facilite a experiência perceptiva/cognitiva.

Ao se tratar da percepção, a seara de semiose circundante no universo comunicativo engloba as variadas janelas da Mídia e, mesmo em sistema complexo, estas expõem imagens que são superfícies. Contudo, são os filtros sensoriais, guiados por arquétipos e estereótipos, que moldam no indivíduo valores morais entre outras concepções, em razão do mundo sensorial e da práxis, os quais conferem identidade ao corpo, destarte as linguagens verbal e não-verbal configurarem-se ferramentas fundamentais à relação existencial humana, além de propagarem comunicação e cultura.

O aspecto fenomenológico que compreende Comunicação, associado a uma forma de tornar comum o conhecimento como cultura, concebe informações

arraigadas intrinsecamente à cognição e ao corpo. Ademais, o mundo semiótico do sujeito emana de um processo de corporeidade com o outro, o nascimento e a sequência da vida de qualquer indivíduo estão marcados por aquilo que somente o outro sabe, “vê e conhece do mundo do sujeito e o aspecto semiótico possibilita a consciência do material concreto”, de acordo com Bakhtin(1993). E, a capacidade de comunicar, por meio da práxis confere ímpar relevância à sedução corporal, pois a exibição na e pela mídia vale-se de mecanismos que modificam o comportamento e a visão de vida das pessoas, tornando-as aptas a alterar a Cultura.

A linguagem alia-se à percepção para concretizar o dialogismo apregoado por Bakhtin (1993), assim, se o sujeito caracteriza-se dialógico e seu conhecimento fundamenta-se no discurso engendrado por ele, ao perceber o mundo semiótico, independente de se expressar por meio da palavra, seu conhecimento comprova a dialogicidade. Embora a consciência humana seja lingüística, ela se estabelece junto à linguagem do corpo, graças aos órgãos dos sentidos. E, a Linguagem, nesse processo interativo, denomina-se negociação, visto que o indivíduo, intui e age movido pela percepção e pensa para se expressar, dependendo do grupo em que está inserido.

É nesse sentido que o processo determinante de interação social, o qual, por tantas vezes, fora incompreensível e ignorado cede espaço a meios de comunicação social e de entretenimento, como o cinema e a TV, que recorrem a mecanismos embasados em conteúdos e linguagens híbridas. Aliás, cabe postular que, diferente de um “vírus letal” (Machado, 2007, p. 160), a função do hiper espetacular arrebatada pela linguagem do cinema e da televisão, antes de informar, divertir, entreter e, até mesmo educar, aguça a percepção humana, moldando as populações por meio de modelos idênticos. Outrossim, a intenção dos meios de comunicação de massa evidencia a promessa de extrema realização por meio de sua exibição, analogamente, vê-se o discurso messiânico de Umberto Eco, em Apocalípticos e Integrados:

“...embora a TV tenha constituído um puro fenômeno sociológico até agora incapaz de dar vida a verdadeiras criações artísticas, todavia, justamente como fenômeno sociológico, surge como capaz de instituir gostos e propensões, isto é, de criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação tais que a curto prazo, se tornem determinantes para os fins da evolução cultural.”(ECO, 1979, p. 330)

Nas fronteiras do entendimento, o discurso provocado por Eco é questionável, pois insinua que a televisão está capacitada a modificar o comportamento do telespectador, em pouco tempo, logo, a cultura contemporânea apresenta-se não com um ar de mesmice, mas com caráter evolutivo. É através dos meios de comunicação: rádio, cinema, revista, jornal, televisão, internet, enfim, qualquer sistema que se prende à ausência de variedade para não ser discriminado. De fato, buscar-se-á a identidade própria no outro, seguindo valores pré-estabelecidos e modismo? A saber, há modelos reproduzidos em massa; não só arquétipos e estereótipos humanos, contudo os edifícios, os condomínios, os outdoors são todos semelhantes. Assim, atribui-se ao meio de comunicação de massas a responsabilidade por essa convenção.

EM NOME DA LINGUAGEM

E o fim de todas as nossas explorações será chegar ao lugar de onde saímos e conhecê-lo então pela primeira vez.

Eliot

Pensamentos variados e Linguagem estruturam-se, a partir de ideias e concepções, advindas de filosofias, às quais elucidam, a priori, sobre a palavra - a máxima da Epifania. A Palavra, cuja função corresponde a processar

Comunicação, promove o encadeamento entre derivados pertinentes, curiosamente, um conjunto com as mesmas iniciais: Perífrase, Parábola, Proposição, Paráfrase, Paródia, Plágio, Prosa, Poema. Todos esses recursos podem se engrandecer em reverberações, com o emprego abundante de figuras de linguagem, sejam metáfora, metonímia, hipérbole, alegoria, entre outras que se transformam em texto artístico: híbrido de linguagem.

Com esse preâmbulo de definições, faz-se necessário singrar os mares outrora navegados pelos filósofos, historiadores pré-socráticos. Para esta esfera, escolhe-se como contribuição, o preceito de Hesíodo, em “Teogonia, a origem dos deuses”, que aborda temas religiosos, filosóficos e científicos, evidenciando que, por meios dos mitos, irrefutavelmente, o homem invade o sagrado:

“assim, a epifania diacosmética das Musas (filhas de Zeus Olímpio e da Memória) se dá nas trevas me-ônticas da Noite (geradora do sono, da morte, dos massacres e do esquecimento) e, ao nomear as gerações (=os seres) divinas fazendo-as presentes por força da belíssima voz, nomeia também a Noite, dando-lhe por fundamento o ser-nome”. Esta tensão enantiológica aduzida pela visão aguda da unidade dos opostos penetra e perpassa toda a Teogonia - e todo o Mito e Religião gregos. (TORRANO, p. 23-24)

Dessa maneira, se as entidades provindas das gerações divinas fundamentam os nomes dos seres, vale afirmar: a religião recria os Mitos, haja vista o exemplo de que, durante a existência humana, aprende-se a enterrar os mortos, e a saudade faz com que o fantasma materialize-se em sonho. Dessa forma, fica evidente a proclamação de Hesíodo de que o homem cria os deuses.

Outrossim, os fatos em narrativa são oriundos da mente humana, a qual só elabora o enredo em função da organização das palavras semanticamente associadas à imagem. Assim, é provável prever que a Narrativa assimila-se à Mitologia. Todavia, o elemento mais importante que compõe a narratividade é, sem dúvida, o narrador, seja ele um simples observador onisciente, que se baseia na percepção aliada à presença das imagens e, por meio delas, tece histórias oriundas da própria imaginação, assim, de maneira peculiar, somada ao emprego de invariantes, prende a atenção do leitor. Ao excluir o texto mundo, têm-se representações literárias e imagéticas de fatos e fenômenos, sobremaneira, a tênue limitação entre ficção e realidade extingue-se. Há que se refletir: todo texto

fora do “texto mundo” constitui-se uma versão, a literatura depende do encadeamento de idéias e palavras, portanto, é produto da percepção e da imaginação.

Vale retomar que interagir é inerente à natureza humana, visto que a linguagem literária ou referencial originou-se da necessidade de expandir a comunicação e, mesmo que cada indivíduo tenha sua forma individualizada de estabelecer comunicação, as pessoas necessitam fazer uso da palavra, assim:

O elemento fundamental da linguagem é a palavra. A palavra designa coisas, individualiza suas características designa ações, relações , reúne objetos em determinados sistemas. Dito de outra maneira, a palavra codifica nossa experiência. (LURIA,1987, p. 27)

Há que se apregoar, a percepção necessita de dois mecanismos: o plano da expressão que se refere à forma, como os gestos, o que se completa com o plano do conteúdo, o qual incide na semântica, ambos desvendam o incompreensível e constituem o ato da fala. Para elucidar melhor esse conceito, compreende-se que a palavra oral necessita de um suporte; um exemplo comum no campo semântico pode ser ilustrado pela percepção de uma criança residente na cidade que, ao ouvir a palavra flor, busca observar o vaso; no entanto, uma criança do campo já procura localizá-la no jardim. Contudo, na pré-história, o caráter simprático, nas primeiras etapas do desenvolvimento da linguagem, confere à palavra a significação do objeto, se inserida na atividade prática concreta, ou seja, a relação de significado da palavra está entrelaçada ao ato, à ação do concreto: “O significado da percepção ou idéia é transmitido pelas imagens ou sensações contextuais e é o contexto que confere significado a toda e qualquer experiência”(Ogden; Richards,1976).

Reforçar a afirmação de Ogden; Richards é traçar um paralelo com o sentir e o experimentar no universo das imagens que são superfícies e sustentam-se em aparatos do mundo visual. É notório que estas adquiriram uma importância incomensurável no dia a dia das pessoas. Elas estão presentes nas telas do cinema, da televisão e da internet, nas páginas ilustradas de jornais e revistas, nos outdoors, nos cartazes, enfim, multiplicam-se na poesia da vida e na cultura,

por isso imagens comunicam, de acordo com o contexto que lhes possa atribuir, dado o percebido por meio de um processo de experimentação. Dessa forma, tecer histórias, permeadas por acontecimentos; criar diferentes composições e mitos pessoais; construir instruções, às quais seja possível seguir, correspondem a um processo rico que se trata da materialização de palavras, em razão das imagens percebidas. E, concerne enfatizar: perceber o significado conferido às imagens, em razão de sensações contextualizadas, origina-se de pura experiência.

Difícilmente esgotar-se-ão os conceitos sobre os temas relacionados à percepção comunicativa, contudo é fundamental associá-la às imagens, que se apresentam por muitas vezes enigmáticas. Sabe-se que o corpo traduz-se em linguagem por diferentes manifestações e, pensar sobre esse processo interativo de comunicação e cultura que se configura um complexo sistema comunicativo semiótico, torna-se ímpar valorizar as ações desse aparato humano, prioritariamente, ao se definir Comunicação, consideradas as reações óbvias que promovem o ato comunicativo.

Vale aqui, consolidar a concepção de Bakhtin (1993), em relação à produção cultural que é concretizada pela comunicação, sem questionamentos, seja através da linguagem verbal ou a não-verbal. É contundente o preceito do autor: “não podemos estudar o sujeito enquanto tal, como se ele fosse um objeto, já que ele não pode permanecer sujeito, se ele não tem voz” (BAKHTIN, apud Todorov, 1981, p. 34). Por conseguinte, há que se elucidar que “o sujeito não está pronto, vive a busca eterna da completude inconclusa. É impossível a ele uma formação individual, sem alteridade, pois o outro delimita e constrói o espaço de atuação do sujeito ideologicamente, e proporciona-lhe o acabamento” (BAKHTIN, 1993, p. 405).

Cabe evocar mais uma afirmação de Bakhtin (1993, p. 405), de que “a consciência só existe, na medida em que o conhecimento se concretiza, por meio de um tipo de material semiótico”, porém, a percepção, mesmo que se silencie no corpo, descortina o entendimento sobre o universo. Para tal, convém citar o que apregoa Marcondes Filho (apud SAID, 2008, p. 55) “ele e somente ele é o conceito que contextualiza outras questões ligadas à comunicação, sentido, expressão: o acontecimento resulta dos corpos, de suas misturas, mas

ele é diferente disso: ele é seu atributo corpóreo”, o acontecimento puro deriva desse preceito, eleva-se do visível ao invisível, preconiza o autor, rememorando o discurso de Deleuze.

Muitos exemplos poderiam ilustrar esse adendo de que comunicação efetiva perfaz o objeto, enquanto agente de acontecimentos, posto que a comunicação sustentada pela linguagem propicia a compreensão do sentido, dada a percepção. Porém, o pensamento flusseriano sobre Comunicação, explicita-se ainda mais o que a Comunicação abarca como fenômeno culturalmente contemporâneo, ao defender a seguinte definição:

A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos. Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”, na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. Por isso, a teoria da comunicação não é uma ciência natural, mas pertence àquelas disciplinas relacionadas com os aspectos não naturais do homem, que já foram conhecidas como “ciência do espírito”.(FLUSSER, 2007, p. 89)

É fato que para interagir e tornar o discurso eficaz, o indivíduo mune-se de ferramentas indispensáveis ao entendimento e, por meio de códigos e subcódigos, concretiza esse intento humano, enfatizando que o homem efetiva a comunicação com seu semelhante, utilizando todos os aparatos e mecanismos oferecidos, não só pela ciência e pela tecnologia, bem como ao apropriar-se de signos convertidos em ícones e símbolos verbais, sonoros, visuais e artificiais, somados aos conhecimentos e habilidades resultantes da cultura herdada; assim, os aspectos não naturais de determinados indivíduos, a que se refere Flusser (2007), estão embasados na percepção.

Em Marcondes Filho (2002, p.165) há conceitos de McLuhan, o qual estabeleceu a Atrofia dos Receptores, em 1960, ressaltando entre suas ideias os aparelhos sensitivos do ser humano, bem como a menção de que “a língua é o conteúdo da escrita, esta, por sua vez, o conteúdo da impressão do livro e este, o conteúdo do telégrafo. Este conteúdo encobre o modo de atuação dos meios e desvia-os de seus verdadeiros efeitos”. Desse conceito, propôs uma nova forma de pensar e, a partir de sua teoria fragmentada – intitulada caleidoscópica,

introduziu o pensamento em mosaico. Com esse modelo de conhecimento, Marcondes Filho enfatiza que McLuhan (1969) aposta na abertura da expressão que, ao possibilitar uma multiplicidade de significações, facilita o entendimento da comunicação e, confirmou ainda, em 1967, com a publicação da obra intitulada “O meio é a mensagem”, que o uso do jogo de linguagem serve para pontificar: cada nova técnica é uma extensão do corpo humano, reforçando as impressões sobre a percepção, segundo Marcondes Filho:

As extensões do corpo, contudo, não são vistas como puras projeções ou alívios de determinados órgãos, mas, antes, como amputações: a limitação do órgão representa um duro golpe no corpo e provoca um choque, automaticamente, a percepção bloqueia-se, e o ser assim paralisado já não é mais capaz de lucidez: a auto amputação exclui o autoconhecimento, pontifica McLuhan. O uso cotidiano das técnicas coloca-nos, diz ele, num papel narcísico da consciência subliminar ou de narcotização em relação à imagem de nós mesmos. Elas se tornam nós: cada nova descoberta ou cada nova técnica é, segundo ele, a ampliação ou a auto-amputação de nosso corpo natural, e tal extensão exige uma nova relação ou um novo equilíbrio dos outros órgãos e a extensão dos corpos entre si. (MARCONDES FILHO, apud SAID, 2008, p.165)

Ao analisar e refletir sobre as explanações à cerca da percepção, sob a visão de Marcondes Filho (2008), é questionável se, de fato, as tecnologias a que o homem se submete no cotidiano, nesta era hodierna, têm o poder de inibir a percepção provocando falta de lucidez? Ou as ferramentas tecnológicas propiciam recursos para melhorar a aquisição de novos conhecimentos, inclusive contribuir ao autoconhecimento? Sobremaneira, cabe elucidar: há mecanismos que favorecem a comunicação e interação para seduzir por meio de uma linguagem que, além de fascinar, atende a todas as camadas da sociedade, mas que, sorrateiramente, altera a Cultura, a qual em razão do estado perceptível de apenas alguns sinais exteriores, como linguagem híbrida, modificada pelo meio de comunicação de massa é produto da Comunicabilidade, a exemplo, as películas cinematográficas.

Feitiço sedutor

“O cinema fala-nos; fala-nos através de várias vozes que formam contrapontos extremamente complexos. Fala-nos e quer que o compreendamos.”

Yuri Lotman

Toda linguagem é um conjunto de sistemas de signos comunicativos aliado à sintaxe. Somente por meio desse processo que interpela o indivíduo ocorre a comunicação, já que várias vozes encadeiam-se em complexidade e pedem compreensão. Destarte cada meio de comunicação ter sua linguagem própria, ícones, índices e símbolos conspiram como valores agregados à consciência individual e à abstração. Assim, mesmo sem o benefício da linguagem, liame principal, o gênero Homo se adaptou ao meio, uma vez que os valores da cultura simbólica transcendem a matéria. A exemplo, cita-se a película cinematográfica, *Prólogo: The Down of man*, do filme “2001: Uma Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick, produtor do roteiro elaborado com C. Clarke, cuja exibição exerce tamanho fascínio, visto que garantiu a comparação ao “Big Bang”, em razão do uso dos Códigos: Sonoro e Icônico somados aos subcódigos, principalmente, o estético e o de montagem, cuja fusão enaltece a Comunicação Imagética, desprestigiando os sintagmas de valores estilísticos adquiridos e os convencionais do Código Lingüístico.

Vale enfatizar que a visão particular desse roteirista sobre o que seria a comunicação, nessa produção cinematográfica, baseia-se no registro de um passado ancestral, já que a comunicação concretiza-se por meio de sons inarticulados, grunhidos, comportamento rudimentar e exagero gestual. A imagem inicial pode ser interpretada como o encontro da mão de Deus com a mão do homem, convivendo no infinito. Já, a experiência sonora permite conceber a intenção comunicativa, uma vez que no espaço não há som; e, ao se observar o infinito, a distância mostra-se apavorante. Dessa forma, a música configura-se preâmbulo da filmagem, simbolizando a criação do mundo; seria esta cena uma redundância para causar a impressão de origem/nascimento? A saída dos caos

ou da desordem, ilustrada em forma descritiva, tal qual o prenúncio da vida, registrado na Bíblia, Antigo Testamento? Além do som do vento, que permite uma analogia à representação do espírito de Deus na Terra. A imagem dos fósseis, dos animais e do hominídeo retrata a vida rudimentar em harmonia, o que comprova: a Cultura simbólica faz aflorar a individuação. A anta simboliza o animal sobrevivente da pré-história. Interpreta-se que o som sem articulação alude à paz, analogicamente ao paraíso, mas o que em seguida desaparece, em função da lei da sobrevivência, com o aparecimento de uma figura carniceira, o tigre. A água, elemento primordial a qualquer época, nesse plano, reforça o sentido da Comunicação. O momento em que se inicia à disputa pelo poder é enfatizado na cena pela presença do antropóide que amedronta e espanta os outros seres; toda essa interpretação é aferida pela percepção.

O recurso icônico, cujos subcódigos de montagem são associados ao código sonoro, novamente, enriquecem a cena, em qual se evidencia o grupo social organizado por um líder; infere-se que os hominídeos não sobreviveriam, se fossem isolados. A chegada da noite confere à cena a conotação de pavor e, mesmo que o medo do desconhecido silencie-se como algo ancestral, a escuridão mostra-se uma incógnita aos animais, configurando-se mítica, e a procura de abrigo é eminente aos que ali convivem. No plano seguinte, é a aurora que se abre para o desfile do sol, sobrepujando-se à escuridão. A introdução de novo código sonoro atrelado ao iconológico focaliza o objeto estranho, trata-se de um monólito: a metáfora de Deus. O uso desse objeto intenciona simbolizar a perfeição? A música, aos poucos, revela-se sacra; a atitude dos seres, perante o insólito, permeia sentimentos de temor e de amor, rememora pessoas abraçadas à cruz, o monólito defini-se ícone de idolatria.

O filme insinua um destino incerto para a humanidade, todavia ocorre a elipse temporal, e a mudança de plano exhibe o homo imerso a uma vida convencional da atualidade, modificado; a música, nesse instante, está carregada de ruído que lembra o som alardeante de tambores; o subcódigo sonoro com sintagma de valor convencional retrata o ser humano que faz uso da percepção, pensa, é corajoso, o foco representa o nascimento do novo - o homo faber que, nesse momento, usa a mão; e o osso lançado para cima passa a ser extensão de seu braço, é representação de que “o homem age sobre a natureza criando extensões de seu próprio corpo” (McLuhan, 1969), a primeira máquina, analogia à

alavanca ou à roldana, caracterizando a evolução do meio de transporte, do pé que anda à espaçonave que voa; é previsível que a ferramenta servirá ao bem e, simultaneamente, ao mal. O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, “a ideia de espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória” (PLAZA, 2008, p.142).

Mais um salto de milênios é garantido pelos pedaços metonímicos e subcódigos cinematográficos, que afloram na tela; a película exhibe a caneta, cultura e vinculação simbólica; infere-se que o objeto gira muito tempo no ar, podendo associá-lo ao símbolo de logos, de conhecimento, o qual transcende a matéria e contribui para a evolução da sétima arte. Em suma, transmutação de hominídeo, homo faber, homo sapiens, homo habilis a homo erectus, metamorfoses vencidas pelo homem moderno que se cerca de tecnologia e, consecutivamente, percebe e domina a linguagem, a ciência e a cultura. O filme é produção versátil, caracteriza uma fictícia viagem, para propiciar aos cinéfilos puro deleite, visto que promove um encadeamento entre distopia, drama-histórico e horror.

Outrossim, para uma breve análise fílmica relativa ao campo semântico, selecionou-se como adendo, Bambi, de Walt Disney. Nesta filmagem, é possível perceber quão o signo é arbitrário, especificamente ao se considerar o comportamento da personagem, oriundo da percepção: a relação com os Códigos Icônico e Sonoro, em uma passagem em que o Gambá, aceita sem refutar, a abordagem de Bambi que se dirige a ele, chamando-o de Flor. Percebe-se que a interpretação do fato, apreendida pelo animal, denomina-se forma carinhosa de aproximação. E, nesse filme, como ensinamento, são atribuídos substantivos a todos os seres, assim, Bambi nomeia as coisas indiscriminadamente, como forma de aprendizado; nessa associação de significado e significante, comprova-se a importância do Código linguístico, cujos subcódigos aludem a sintagmas de valor estilísticos adquiridos que conotam valores aos seres.

Ademais, outra obra do cinema merece adensar a exploração dos signos, para se destacar o valor da percepção. Ao se analisar Tarzan, reconhece-se por meio do enredo que a produção cinematográfica aborda a origem do menino selvagem. Ao privilegiar a percepção visual, prioriza Códigos Icônicos e seus subcódigos: iconológico, estético, erótico e de montagem. Já, o Código Sonoro,

presente no prefácio, é recurso impar à preparação, pois mostra a linguagem de animais na vida em tribo, em uma comunidade local de uma espécie de macacos. Pode-se observar que os subcódigos conotam poeticidade à cena, visto que o amor materno da fêmea destaca-se no grupo e revela-se primitivo e irracional. Analogamente, essa reação pode ser contemplada na modernidade entre os humanos. Por outro lado, é notória a ideia de evolução, dessa forma, torna-se possível a verossimilhança, bem como é aceitável defender a concepção de que os macacos e os humanos são irmãos.

O vídeo explicita a diferença cultural, por meio de subcódigos de montagem, cuja sequência elege cortes, pedaços metonímicos, ao focar outro espaço-temporal; a vida aristocrática; os móveis ornamentais com madeiras exploradas no Brasil; a interdependência latente entre senhor feudal e os escravos, no momento da partida do navio que conduzira o filho aristocrata com a criança e esposa, em busca de novas terras; há forte traço cultural nessa cena, não se pode deixar de perceber a crítica social; além disso, há a presença de um signo implícito pelo uso das vestes na cor branca que, na época do feudalismo, significava criadagem. E, na sequência, o narrador presente, simultaneamente, elucida a vida em comunidade selvagem aviltada pelo exercício do dominante sobre o dominado, a cena ilustra a fuga do grupo atacado por inimigos de classe, acompanhada da triste e comovente imagem da morte acidental de um filhote de macaco, mas que a fêmea não abandona.

Já, com um corte do espaço-temporal, a cena enaltecida pelo recurso sonoro, exhibe a cruel realidade de outra classe social, o fato catastrófico do naufrágio; evidencia-se uma mescla de subcódigos: o convencional e o sintagma de valor adquirido de música orquestrada, em conjunto com a imagem da chuva, são ícones que conotam dor. A mudança no enredo caracteriza o signo que corrobora ao desalento da perda e sofrimento, ante a presença da morte de um dos tripulantes. A cena exhibe a necessidade de lutar pela sobrevivência, o casal sobrevivente embrenha-se na mata virgem, em busca de abrigo e, mais uma vez, é possível reconhecer o valor do sintagma convencional aliado aos subcódigos iconológico, estético, erótico e de montagem. Ocorre uma ruptura espaço-temporal, e um novo plano destaca o casal que ressurgiu em uma casa de taipa, construída sobre árvores; com essa tessitura de signos e, para espanto do espectador, a ordem de enquadramento focaliza a presença marcante de um

bebê, ícone de continuidade da linha aristocrática. Mas, logo, outra cena insufla o sofrimento da criança; com sua linguagem primária e natural, o choro de fome, sem o acalento da mãe que, após arder em febre, morre; todavia esse código sonoro alardeante atrai a comunidade de macacos e a fêmea com o filhote morto nos braços segue, acompanhando o grupo.

Os recursos audiovisuais revelam um conflito maior, a cena é fantasiosa e retrata a luta pelo domínio de território, já que o pequeno aristocrata é atacado pela fera. Contudo, reaparece em cena o animalzinho inerte, filhote de macaca, que o carregava mesmo sem vida, nesse enquadramento, ele é lançado e abandonado ao chão, substituído pela criança que é agarrada pela fêmea; nesse novo plano, o bebê parece acalentado pela macaca, que o conduz em seus braços. Perceptível é o desespero da criança, que continua a gritar de fome e provavelmente de medo no colo do animal. A percepção do desconhecido contracena com o distante signo materno, mas um pedaço metonímico oportuniza a aceitação pelo bebê aconchegado nos braços da nova mãe, a fêmea de figura inusitada tornou-se familiar aos olhos do menino. Nessa cena, conceitua-se a troca de papéis, já que, mesmo com sons guturais, o animal faz a vez da verdadeira mãe (fato elíptico - a provável amamentação). A cultura do grupo prepondera. Com base na concepção de Luria (1987), deduz-se que a criança é educada, segundo a linguagem animal, sob um contexto simpráxico.

Novamente, o uso do subcódigo de montagem corrobora para que a curta eclipse temporal evidencie a Comunicação por meio do Corpo; a criança crescida no seio familiar, em harmonia constante com os macacos, balbucia sons, imita a natureza, os pássaros, os gestos animais; assim, onomatopéias ilustram o cenário. A linguagem primária, caracterizada pelo convívio que educa é gestual; vale incluir o que, Flusser (2007) denomina: “sons natural, sem criação de artifícios humanos”. Facilmente observável: do local emanam diferentes sons que se referem a diversificados avisos, os sons inarticulados contracenam à harmonia enfatizada pela amizade, “os significados se entrecruzam e se multiplicam” (SANTAELLA, 1996, p.22), o movimento e o tatear por aproximações sucessivas de Tarzan com melhor amigo são interrompidos, no momento em que ambos se vêem refletidos à beira do lago, quando as diferentes identidades tornam-se perceptíveis ao serem espelhados: homem e macaco.

No entanto, a descoberta, gerada por uma miríade de sentidos, é abalada pela presença do perigo, uma fera carniceira, a pantera negra ataca o pobre macaco indefeso, e a capacidade inata aflora-se, visto que o “homem não só pode captar as coisas mais profundamente do que lhe permite a percepção imediata do sensível, mas também tem a possibilidade de obter conclusões, não por meio da experiência imediata, mas sim com base no raciocínio” (Luria, 1987). Vê-se que o garoto não dispõe só de um conhecimento sensorial, mas de racional, o que lhe oportuniza aprofundar-se na essência das coisas. Sobremaneira, infere-se que, com a passagem do mundo animal à história humana, há um enorme salto no processo de conhecimento que se estende do sensorial ao racional.

Não obstante, o sofrimento do menino não se limita a esse fato, tão logo é reforçado pela presença de um terceiro grupo social que, de cultura diferente, luta pela sobrevivência ou posse de território e ataca o grupo dos macacos, assim, a pobre mãe, alvejada por flechas, falece. E notável o clímax que envolve o jovem Tarzan, a reação do garoto que tenta fazer o mesmo pela mãe, resgatar-lhe, procura animá-la. Concretiza-se nessa cena, a Comunicação corpo a corpo, mesmo que haja “vinculação simbólica das formas de perceber, falar e atuar” (VALVERDE, 2007, p. 58), o garoto busca o sopro da vida; eis aí, um manifesto de que o homem não vive só no mundo das impressões imediatas, mas dos conceitos abstratos, momento caracterizado por muita emoção, semiótica poética, em que signos traduzem o sofrimento do menino, reforçado pelo código sonoro, exteriorizado, na presença da morte da mãe, torna-se o índice de que o homem domina novas formas de refletir a realidade, a particularidade que caracteriza a consciência humana, graças ao mundo espiritual. Para Kant, segundo Valverde (2007), é um processo transcendental, da passagem da experiência imediata às essências internas e as categorias generalizadoras racionais, originalmente existentes na alma humana, independente da cultura. Mais uma vez, acredita-se que está presente o caráter simpráxico, e a passagem para a linguagem, como um sistema sinsemântico, só ocorrerá mais tarde, quando o ser humano defrontar-se com outro da mesma espécie para a real concretização do sistema autônomo de códigos linguísticos. Convém enfatizar aqui, a idéia de que o início da verdadeira linguagem, por meio da palavra, está sempre ligado à ação da criança à comunicação com o adulto.

Em síntese, no filme Tarzan, a musicalidade é representação da ilusão, do sentimento maior, exterioriza a linguagem emotiva do homem-menino, uma vez que esses sons expressam diferentes valores, com eles a busca da criação da linguagem e a transmissão de conteúdos. Com preponderância, parafraseando Luria(1987), deve-se considerar que a linguagem dos animais não se constitui instrumento para designar objetos e abstrair propriedades e, por isso, de nenhuma forma, pode ser considerada como meio formador de pensamento abstrato. Essa linguagem emanada de cenas exibidas, é apenas um meio para a criação de formas complexas de comunicação afetiva. Indubitavelmente, a palavra destaca-se como elemento fundamental da linguagem, uma vez que individualiza não só a caracterização dos seres, bem como designa atitudes, possui funções lexicais, relação semântica, ou seja, garante enlaces sinsemânticos, portanto, codifica a experiência humana no corpo, a qual configura-se instrumento fundamental da atividade consciente do homem, graças a significação do percebido, porque “as imagens e as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras”(MERLEAU PONTY, 1999, p.38).

Estereótipos da Humanidade

Percepção e linguagem constituem um elo inextricável com práticas culturais que favorecem o processo do conhecimento. Segundo Izidoro Blikstein (1995), “real é todo o universo estável e tangível de sons, cores, formas, espaços e movimentos”. Tal acepção pode conduzir a sociedade à crença de que tudo que se vê é realidade, entretanto, aquilo que se entende como realidade depende da percepção cultural de cada um, o que se faz por meio da experiência estética do corpo. Quando o autor argumenta que a realidade é algo pronto, ou fabricado por uma rede de estereótipos culturais, os quais condicionam a percepção do indivíduo, de acordo com a cultura social, em que ele está integrado. Assim, uma sociedade desprovida de práticas culturais, de linguagem principalmente e, de estereótipos, num processo contínuo de interação, não estabeleceria a relação entre linguagem, percepção, conhecimento e realidade. E, para tornar convincente sua investigação, Blikstein escolheu para análise o filme “O enigma de Kaspar

Hauser”, cujo enredo configura-se intrigante, pois apresenta um personagem misterioso, o qual aguça a curiosidade dos cinéfilos, mas que, com o clímax, mostra-se um desfecho decepcionante. Uma vez que o mistério localiza-se no olhar de Kaspar Hauser, o autor evidencia que considera tarefa difícil desvendar os signos linguísticos estabelecidos pela linguagem no filme. Este perfaz um trajeto meticuloso para chegar até um tema da lingüística, a semiologia, a qual mantém um vínculo com língua, pensamento, conhecimento, realidade e corpo.

O processo da cognição, contudo, já fora explorado tanto pela Ciência, pela Psicologia, na Antropologia, bem como na Semiologia, e muitos autores comprovaram suas teses, estabelecendo distinta relação com a linguagem: Luria, Serson, Vigotski, Ramachandran, Goleman, Gardner, Gazzaniga, destes alguns desconhecidos pelos linguístas, uma vez que suas pesquisas delimitam-se à área da Psicologia. E, a observação mais acentuada realizou-se sobre a dicotomia sígnica: significante e significado numa relação intrínseca com a realidade. A saber, Odgen; Richards (1976) idealizaram a relação triádica, a qual revelou a “celeuma” da semântica, o mistério dicotômico entre signo e realidade. Esse triângulo representativo de uma evolução na semântica demonstrou e definiu “o significado de significado”, por associação com o referente, distinto de referência (aquilo que extrapola a linguagem), de acordo com o entendimento destes.

A importância dada à tradição triangular que muitos lingüistas conceberam a Ullmann, por Baldinger (BLINKSTEIN, 1995), denominando entre parênteses os titulares da criação. Posteriormente, quem estruturou melhor o conteúdo do signo foi Heger que excluiu o referente da semântica e da semiologia, contestando que a passagem da substância fônica liga-se primeiramente a um monema, o qual conduz à significação, depois ao semema e finalmente ao conceito. É evidente que o referente configura-se objeto ou realidade linguística. Vale refletir sobre o significado lingüístico, definido por Eco:

“Em todas as culturas, uma unidade cultural é simplesmente algo que essa cultura definiu como unidade distinta de outras e, portanto, pode ser uma pessoa, uma localidade geográfica, uma coisa, um sentimento, uma esperança, uma idéia, uma alucinação...”(Eco, 1979,p.39)

Concordar com tal preceito atribuído por Eco seria contrariar a opinião de Blikstein, visto que é notório o caráter ambíguo de sua definição de *unidade*

cultural. No entanto, a unidade cultural não se limita ao significado linguístico, à medida que requer experiência perceptiva e não verbal. Dessa forma, ao aplicar a unidade cultural a um significante, como ao substantivo gato, exemplificado por Eco, compreende-se que a construção: “vi um gato”, remete esta unidade a um campo impreciso de estímulos sensoriais e, nessa operação, a concepção extralinguística ativada depende da experiência perceptiva, em relação ao universo relevante e ao relacional a que se refere o termo.

Entretanto, sob a ótica de Bliskstein, 1995, a origem sígnica pode conceituar-se por meio da percepção que estabelece uma ponte com a cognição, antes mesmo da própria linguagem. Na modernidade, vê-se a língua como molde do pensamento ou recorte da realidade, todavia enxergá-la com face do evento semântico é fato considerável, uma vez que a língua é grande matriz semiótica. Congraçar que Kaspar Hauser percebe o mundo ao seu redor num prisma perceptivo-cognitivo, provoca reflexão e questionamentos: não ocorreria com ele a construção e ordenação do universo, já que o processo por ele experimentado e tão somente primário e não se estende à verbalização? Assim, se a percepção desvia seu valor da interpretação de dados sensoriais, abordar a realidade fabricada como temática inusitada seria ignorar o processo semiológico ocorrido no mecanismo de transformação, que envolve um sistema mais abrangente, haja vista que a realidade se transmuta em referente, por meio da percepção/cognição.

Destarte o preceito de Saussure, pai da Semiologia, (BLIKSTEIN, 1995) em consonância a Greimas, de que o objeto é criado pelo ponto de vista, é concebível que tanto o aousia de Platão (a realidade filtrada) também corresponde ao referente fabricado. Todavia, Chomsky apregoa que, por meio de estímulos físicos origina-se a percepção, uma vez que esta encaminha crenças, estratégias perceptuais entre outros fatores, porém Blikstein considera inatismo. Esse processo é questionável, pois o filme “O enigma de Kaspar Hauser” mostra que a percepção da personagem depende da práxis, ou seja, depara-se com a dificuldade de sociabilização, uma vez que não a experimentou desde seu nascimento, em função de permanecer confinado em uma prisão até o final da adolescência. Pode-se observar, ao analisar meticulosamente o comportamento dessa personagem, que ela não dispõe do sistema perceptivo adequado ao meio a que foi submetida somente nesse período da vida. Dessa maneira, a fabricação do referente atrela-se às etapas associadas: realidade/estímulos; prática social ou

práxis; pois a percepção promove a interpretação, segundo um ponto de vista dependente do sistema perceptual que observa o referente, ou seja, o objeto em análise.

Uma forma simplificada para essa trajetória semiológica incide em realidade, práxis, percepção/cognição, referente e linguagem, visto que a práxis propicia a significação; com isso, explica-se o porquê de Kaspar Hauser apresentar tamanha dificuldade para codificar a significação do mundo. Mesmo aprendendo a linguagem, seguida da relação corporeidade, em razão dos sentidos, verifica-se que há na personagem um déficit cognitivo. É indiscutível que, a semiose promove-se por meio da linguagem não-verbal e a práxis não se sustenta apenas na palavra, contudo se a linguagem desenvolveu-se historicamente no contexto da práxis vital, torna-se de fato, indefectível às relações humanas, um elo inextricável entre percepção e linguagem para a práxis social, processo fundamental à significação, desse modo, a língua destaca-se como sistema semiológico. E Benveniste vem confirmar a mesma ideia:

“A natureza da língua, a sua função representativa, o seu poder dinâmico, o seu papel na vida de relação fazem dela a grande matriz semiótica, a estrutura modelante, cujos traços e o modo de ação são reproduzidos pelas outras estruturas” (Benveniste, 1992).

Concordar com Benveniste que a língua tem poder dinamizante, à cerca das realizações sociais, seria desprezar a concepção de que a semiologia processa-se por meio da linguagem não-verbal. Não só um estudioso, mas também Matoré, lexicólogo, discorda de que a Língua é matriz semiótica e, insinua o domínio da linguagem não-verbal, visto que:

“...os trabalhos de Ombredane e as afirmações de alguns sábios como Einstein parecem indicar que o fenômeno é complexo; *existe um pensamento que se realiza segundo imagens de tipo visual, auditivo ou sinestésico*. Ocorre que, mesmo nessa eventualidade, a palavra desempenha o papel de um promotor”(MATORE, 1989, apud BLIKSTEIN, 1995, p.74).

Outros investigadores, ao longo de muitos estudos, debateram a concepção de que a práxis desenvolve-se, a priori, num âmbito não-verbal, sem a presença

obrigatória da língua, uma vez que a práxis social já inculcou na mente humana estereótipos que geram imagens, conteúdos visuais, tácteis, olfativos, gustativos, numa dimensão cinésica e proxêmica (gestos, movimentos, espaços, distâncias, tempo entre outros) independentes do recorte da linguagem linear, segundo Izidoro. Sintetiza esse preceito, a exemplo, um cego-surdo-mudo é capaz de processar a semiose verbal e o pensamento visual, uma vez que faz uso da práxis não-verbal, a qual desempenha um papel fundamental à existência desse ser humano, se considerado todo o universo significativo inserido da percepção/cognição olfativa e tátil, gerado no trajeto práxis-estereótipo-referente, vivenciado no corpo, o qual produz sentido, já que configura-se espaço de escritura de significações sociais. Mesmo com essa prerrogativa, é preciso considerar a conclusão de Blikstein, de que a percepção/cognição molda-se à lógica linear-discursiva, assim, configura-se o elo estabelecido com a língua. E, nessa linearidade, segundo Lyotard (2002), “o homem não tem consciência do poder de seu olhar, de todo universo impregnado à percepção /cognição, gerado pela semiose não-verbal”. Há um fenômeno estético que se constitui “trama para ver”, em função da tessitura do signo.

No caso de Kaspar Hauser, é mister elucidar que, em função da dimensão semiológica nele oculta, entre a práxis e o referente, desprovido dos óculos sociais, enigmaticamente ele vislumbra a realidade, livre de estereótipos, da realidade fabricada. Por conseguinte, ao captar o que vê com um olhar puro, Kaspar enxerga os acontecimentos como um amalgama de manchas, visto que seu aparelho perceptivo é despojado da práxis social costumeira da cidade de Nuremberge, onde é inserido para a práxis social, desarraigado de estereótipos, ele não reproduz certos hábitos, padrões, costumes pré-estabelecidos, fruto de percepção alijada em uma história socialmente construída naquele local.

Outrossim, a língua e a reprodução da práxis explicam-se legitimadora em Kaspar Hauser que é tratado como ser excepcional, visto que seu mundo sensorial é ignorado pelo grupo que o cerca, pois defronta-se de imediato com o mundo lingüístico de Nuremberge, ao receber a língua como imposição na vida adulta, não assimila-a, pois fora privado dessa práxis estereotipada. Assim, Kaspar processa duas formas cognitivas, já que abandona o mundo amalgamado por manchas, obtido pelo primeiro olhar e capta-o por meio da língua, processo que assume o valor da cognição, e confirma-se a socialização possibilitada pelo

sistema da linguagem que, de fato, substitui o olhar e, a grande matriz semiótica passa a exercer o papel de instrumento cognitivo, concretizando a função modelante da língua, como apregoa Blikstein:

“A experiência cognitiva de Kaspar Hauser nos permite, desse modo, divisar com nitidez o momento em que a língua passa a exercer a sua função interpretante ou modelante na percepção/cognição e no pensamento; a impossibilidade de capturar a semiose não-verbal, que se desencadeia na dimensão oculta entre a práxis e o referente, compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida”...(BLIKSTEIN, 1995, p.79)

Faz-se compreensível a relação que se estabelece com a fabricação da realidade, uma vez que a socialização humana, realmente depende do processo interativo entre língua e práxis. A cognição humana sofre a influência de um processo ininterrupto de estereotipação, impingido pela comunidade, ou seja, o há um universo de referentes e realidades fabricadas que se interpõem entre os indivíduos. Segundo Barthes (1960), o homem está condenado a conhecer e reconhecer sempre a mesma realidade.

Alguns exemplos poderiam elucidar e reiterar claramente esse processo, contudo para ilustrá-lo aqui, elegeu-se a figura de Fabiano, personagem da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que revela a interação total da práxis, cinésica, proxêmica e discurso lingüístico, visto que o vaqueiro abandona a posição rude e dominadora diante do soldado amarelo e reitera o autoritarismo vertical do governo. Ao sujeitar-se às regras da práxis autoritária, curva-se diante do soldado amarelo, tira o chapéu e, com o discurso estereotipado e tautológico, “governo é governo”, preenche apenas a lacuna gerada pela situação nova que não fazia sentido aos quadros mentais já estereotipados pela práxis de Fabiano, oriunda do sertão.

Comprova-se que Fabiano não domina a linguagem, cuja estrutura depende de um sistema de organização e que poderia persuadir o soldado. Assim, vale parafrasear Cohen (1967), ao abordar o tema: a informação verbal equivale a um sistema de sinais, baseados nos signos do idioma que remetem às implicações de estímulos sensoriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os mecanismos que subsidiam a linguagem, destacam-se a Percepção, a palavra e a Língua, como produtores de fenômenos da Comunicação e da Cultura na sociedade. Contudo, reconhece-se a arbitrariedade do signo e a importância da percepção imediata do sensível em todos os âmbitos para a captação da realidade. E esta conjumina texto e mundo em processo inextricável com contexto lógico; para explicitar tal entendimento, dialogou-se com Blikstein(1995). Entretanto, a informação verbal contida na linguagem poderia rejeitar a sua função fascista, desarraigada das amarras entre a percepção e a cognição fabricada por estereótipos perceptuais, a saber, desconsiderar a práxis. Para isto, necessitaria privilegiar a função poética da linguagem, já cultivada por Jakobson, e descortinada por tantos escritores, como Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Cecília Meirelles entre outros.

Sobremaneira, seria a linguagem poética que, ao confrontar-se com a práxis, descartados os corredores isotópicos e os estereótipos, transformar-se-ia em práxis libertadora. O filme Kaspar Hauser exemplifica o contrário a isso, pois a personagem foi assassinada por transgredir e abalar os fundamentos da ilusão referencial moldada pela experiência comunitária local. Sua ousadia fundamentaria um modelo de práxis libertadora. Apesar de a subversão da práxis e da estereotipia travarem batalha dialética conflituosa, observa-se que Kaspar Hauser, ao usar a linguagem para desafiar a percepção/cognição, torna-se subversivo e comprova que a fabricação da realidade, tão bem ordenada e inculcada pela sociedade de Nurembergue, constituiu puro produto da práxis. Destarte o mundo sensorial diferir-se de pessoa para pessoa, em razão da cultura assimilada, justifica-se que, alguns sistemas não-verbais promovem significação. Salienta-se ainda que, se os filtros sensoriais funcionam de maneira peculiar, contribuem para a seleção de dados num ambiente experimental, por meio de filtragem-peneiramento; no entanto, a compreensão por meio de imagens e sensações, dada a experiência cognitiva do indivíduo, confere à análise do caso de Kaspar Hauser a comprovação de que sua visão de mundo configurava-se um prisma perceptivo cognitivo, ou seja, um mundo amalgamado por manchas, obtido

pelo primeiro olhar e que, só posteriormente, o jovem passou a captá-lo por meio de um sistema modelante, a língua, denominada grande matriz semiótica.

No tocante ao conjunto de semioses contidas nas narrativas dramáticas do cinema, correspondentes a textos escritos para servir de roteiros, pode-se dizer que se trata de uma réplica para servir de visão do mundo. Uma vez que são as máscaras sociais que conferem ilusão ao mundo, ao serem representados em palco, os conflitos da vida transmutam-se em realidade; cabe aqui concordar com Plaza (2008) que são os pedaços metonímicos que criam a realidade virtual na memória humana, em razão da percepção, devido à justaposição dos fatos associados a ocasiões no tempo e espaço, propiciando a compreensão das encenações.

Entende-se que o relevante valor das películas cinematográficas alude ao teatro, já que para Platão, a encenação servira para a realização de ideais; o cinema conquistou esse poder, e luta para não perder sua força, na era contemporânea, em vista da hegemonia da televisão. A progressão do Teatro ao Cinema pode ser apreciada com o filme de Chaplin, visto que nessa película é possível constatar as cenas não aceitas pelo público, repudiadas de tal forma, que os atores tornavam-se alvos de objetos, diretamente em suas faces, além dos termos ofensivos, aos quais se submetiam. É sabido que, hodiernamente, se o filme apresenta caráter qualitativo, faz o público chorar, rir, enfim, emocionar-se, até mesmo esquecer-se de que os fatos encenados e projetados na parede não passam de imitação da realidade.

Indubitavelmente, comprova-se que a Imagem facilita a Comunicação, o que se aprendeu desde a Antiguidade grega. A Poética de Aristóteles anuncia que a Tragédia pinta os homens como eles realmente são, com isso, concretiza-se a função de *kartharsis*, visto que a tensão transcendia o limite. Estratégia empregada para aplacar e amenizar o sofrimento real do espectador, que assistindo à dor do outro, encenada na peça teatral, tinha seu sofrimento diminuído. Outrossim, o espetáculo - operação do “olhar e da linguagem”, insinuou-se na educação através do tempo, para que os homens aprendessem a controlar o excesso de sentimentos e se conhecessem por sabedoria prática. E, assim, o indivíduo vivia bem consigo mesmo e em harmonia com as leis que regiam a cidade.

Dessa maneira, a imagem condensou-se na palavra e o cinema ainda na era contemporânea constitui a presentificação das paixões humanas, e o Corpo, signo que produz Sentido, concretiza a comunicação simbólica não-verbal; de produto passou a síntese da cultura humana, pois é no corpo que começa e termina a comunicação, concordando com Baitello (2000), haja vista que o verdadeiro ator tem a capacidade de representar personagens. Primeiramente, a sua imagem modifica-se e depois, transforma-se em palavras; a presença do relato em primeira pessoa promove uma confusão entre o real e o ficcional; o mecanismo do poder da imagem representada pelo ator desprende-se do corpo, transforma em personagem, em função do simulacro.

Há que se enaltecer a comunicação interpessoal, em razão da semiosfera, esfera de semeions (signos) que circundam o indivíduo, explicitando o valor entre a intenção e o gesto do profissional que presentifica a vida, visto que condensa a distância entre ambos, logo a capacidade artística traduz-se em realização, porque se move em direção ao produto estético.

Apesar de a Semiótica do Cinema fazer com que se aprenda a ler os filmes, é indiscutível que a TV é preferida pelo expectador, pois com a aquisição de produtos, recursos e códigos do cinema, a imagem reproduzida na tela substituiu também a transmissão do rádio, simplificando o entendimento da linguagem verbal. Neste sentido, destarte a visão de mundo calcar-se em existência distinta, está impregnada por valores morais, concepções culturais e educação; o indivíduo analisa o que vê, segundo os óculos sociais e estereótipos perceptivos, guiados por arquétipos, impingidos pela sociedade, ao longo dos tempos.

Em síntese, as Imagens não se limitam a uma única abertura, como superfícies, espiam o homem contemporâneo em uma variedade de janelas midiáticas. Conviver sem a presença de simulacros, considerado o contexto de novas tecnologias, configura-se utopia. Enfatiza-se: embora o cinema seja “difusor de mitologias”(MORIN, 1989), continua com o poder de vender sonhos, hoje aliado aos coadjuvantes: a televisão e a internet, que assumiram com voracidade a função; todavia, com os avanços tecnológicos, é impossível contracenar e estabelecer comunicação sem ferramentas indispensáveis: recursos, códigos e subcódigos. São os signos convertidos em ícones e símbolos que se agregam à consciência individual e à abstração, para garantir a “vinculação das formas simbólicas de perceber, falar e atuar”(VALVERDE, 2007); e, “o Corpo tornou-se,

na contemporaneidade, símbolo que remete à utopia de uma sociedade harmonizada com a natureza, depois de dissolvidas as ilusões das mercadorias” (CANEVACCI,1990). Assim, não se deve olvidar que o cinema configure-se somente um vendedor de símbolos, de coisas imateriais de representação da realidade, por meio de arquétipos; além de os filmes propagarem diferentes culturas, provocam a consciência crítica dos cinéfilos. Como a vida encena um fluxo constante de energia, infere-se que as filmagens disseminadas pela mídia, independente dos mecanismos estéticos e de montagem que despertam sedução-fascínio, tornaram-se texto da Cultura de massa e linguagem da Comunicação.

REFERÊNCIAS

- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo – Brasília: Hucitec, 1993.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- COHEN-SÉAT, Gilbert; Fouge y Rollas, Pierre. *La influencia del cine y la televisión*. Mexico: Fondo de Cultura, 1967.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FABRE, Maurice. *Historia da comunicação*. Portugal: Moraes Editores, 1980.
- LURIA, A.R. *Pensamento e linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- MARCONDES FILHO, C. *O espelho e a máscara*. São Paulo: Discurso Editorial, Unijui, 2002.
- MELO, J. M. MORAIS, O. J. *Mercado e Comunicação na Sociedade Digital*. São Paulo: INTERCOM; Santos/SP: Unisanta, Unisantos e Unimonte, 2007.
- MORIN, E. *As Estrelas- mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ODGEN, C. K. E RICHARDS, I. A. *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- PERUZZOLO, A. C. *A circulação do corpo na Mídia*. Rio Grande do Sul: Imprensa Universitária da UFSM, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- VALVERDE, M. *Estética da Comunicação*. Salvador: Editora Quarteto, 2007.
- VANOYE, F. *Usos da Linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

