

# OS ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

CARLOS RAUL ETULAIN – CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO

FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES – IARA BELELI

MARCO AURÉLIO CREMASCO – MARIA TERESA DUARTE PAES

PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

VERÓNICA ANDREA GONZÁLEZ-LÓPEZ

Roger Odin

OS ESPAÇOS DE  
COMUNICAÇÃO

*Introdução à semiopragmática*

*Tradução*  
Marcius Freire

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIVISÃO DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO  
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

---

Od3e Odin, Roger

Os espaços de comunicação : introdução à semi pragmática / Roger Odin;  
tradutor: Marcius Freire. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2023.

Título original: *Les espaces de communications: introduction à la sémi-  
-pragmatique*

1. Comunicação. 2. Pragmática. 3. Semiologia. 4. Cinema. I. Freire,  
Marcius. II. Título.

CDD – 302.2  
– 401.45  
– 410  
– 791.43

ISBN: 978-85-268-1602-2

---

*Les espaces de communication* © 2011  
by Presses Universitaires de Grenoble

Copyright © 2023 by Editora da Unicamp  
Copyright © da tradução Marcius Freire

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas  
neste livro são de responsabilidade do autor e não  
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,  
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp  
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3ª andar  
Campus Unicamp  
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728  
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

*“Sans machine, on est sûr d’avance de ne rien voir”*  
*[Sem uma máquina, estamos certos, de antemão, de nada enxergar]*

Christian Metz



# SUMÁRIO

<b>Prefácio e agradecimentos</b> .....	11
<b>Introdução – O “modelo” semiopragmático</b> .....	13
Sobre a dificuldade de sair da imanência.....	14
Sobre a dificuldade de permanecer na imanência.....	15
Valsa-hesitação.....	19
Por uma articulação entre os dois paradigmas: a semiopragmática.....	21
O “modelo” semiopragmático.....	23
<b>1 – Contexto, restrições e espaço de comunicação</b> .....	33
As restrições universalmente compartilhadas.....	34
<i>As restrições naturais</i> .....	34
<i>A restrição narrativa</i> .....	37
O caso da língua.....	42
<i>Língua e percepção</i> .....	44
<i>A influência da língua sobre a leitura das imagens</i> .....	45
As restrições “não naturais” e a noção de “espaço de comunicação”.....	48
<b>2 – O espaço discursivo. Competência comunicacional e modos de produção de sentido</b> .....	55
Modo ficcionalizante (primeira abordagem).....	59
Modo espetacularizante, modo energético.....	63
Modo documentarizante, modo moralizante.....	68
Modo ficcionalizante (retorno), modo fabulizante.....	73

<b>3 – Modo estético, modo artístico. Relações entre modos e espaços</b> .....	79
Do modo aos espaços estéticos.....	80
Do modo artístico (forma reduzida) à inscrição no espaço da arte.....	85
Do modo artístico (forma plena) aos espaços da arte.....	90
Relações entre os modos e entre os espaços.....	95
<b>4 – Análise contextual e espaço de comunicação. O espaço de comunicação da memória familiar</b> .....	101
O espaço de comunicação da memória na família “tradicional”.....	102
<i>As restrições e a construção dos actantes</i> .....	102
<i>Qual(is) modo(s) construir? Modo privado, modo íntimo</i> .....	104
<i>Os operadores de comunicação</i> .....	108
O espaço de comunicação da memória na nova estrutura familiar.....	114
<i>Uma comunicação “liberada”</i> .....	115
<i>Um outro modo de produção de sentido: o modo do testemunho</i> .....	117
<i>Outros operadores de memória</i> .....	118
<b>5 – Espaço de comunicação e migração. O exemplo do filme de família</b> .....	125
O filme de família: dos arquivos aos lugares da memória.....	126
O filme de família na televisão.....	130
Do filme de família à micro-história.....	134
O filme de família no espaço da arte.....	139
O filme de família no contexto médico.....	144
<b>6 – Análise textual e semioprágmatca</b> .....	149
Uma etapa do Tour de France na televisão.....	150
Leitura da reprodução de um quadro.....	156
Um trabalho de pesquisa coletivo na universidade.....	159
<i>O espaço da descrição e a construção do objeto de análise</i> .....	161
<i>Do espaço da análise textual ao espaço da interpretação</i> .....	164
<i>O espaço da análise ideológica</i> .....	166

<i>O espaço da reflexão epistemológica</i> .....	168
<i>O lugar do cinema no espaço institucional universitário</i> .....	169
<b>Conclusão</b> .....	171
<b>Lista dos instrumentos propostos</b> .....	175
<b>As diferentes etapas de construção do “modelo” semioprágmatico</b> .....	177
<b>Bibliografia</b> .....	179
<b>Índice remissivo</b> .....	187



## PREFÁCIO E AGRADECIMENTOS

Minhas reflexões sobre a semiopragmática começaram nos anos 1980 e têm prosseguido até os dias de hoje sem descontinuidade, dando origem a numerosas publicações (na bibliografia poderão ser encontradas algumas delas). No entanto, aquilo que é dito neste livro é fundamentalmente novo. Mesmo quando uma determinada temática vai ao encontro de publicações anteriores, a maneira de abordá-la, mas também a própria argumentação, é, em geral, diferente. Não apenas porque eu cheguei a mudar de opinião sobre tal ou tal ponto, não apenas porque, após as publicações anteriores, eu continuei a trabalhar e, portanto, a tornar mais precisos certos pontos, mas porque o eixo da reflexão que acompanha o texto durante todo o seu percurso obriga a que as questões sejam abordadas sob uma luz diferente: é a primeira vez que tento teorizar a noção de *espaço de comunicação* e mostrar como ela pode ser utilizada no contexto de análises.

Resisti durante muito tempo à ideia de escrever um livro sobre a semiopragmática; os artigos são mais flexíveis, mais bem adaptados a uma reflexão que se constrói; um livro enrijece a apresentação, tornando-a mais peremptória... sem contar os riscos de parecermos pretensiosos quando nos aventuramos a apresentar nossa própria abordagem... No entanto, chega um momento em que realmente

sentimos a necessidade de tentar fazer pelo menos um balanço provisório, mesmo que seja apenas para aferir de forma mais precisa onde nos encontramos na reflexão (a contrapartida à flexibilidade dos artigos é que eles permitem uma certa imprecisão em termos de coerência do conjunto, já uma obra não). Mas era preciso que eu decidisse me lançar nessa empreitada...

Este livro não existiria sem a incitação amiga de Bernard Miège.

A proposta de publicar em uma coleção de comunicação foi, certamente, um estimulante: desde o começo eu concebi a semiopragmática como uma abordagem suscetível de funcionar para alguns tipos de produções, mas os textos que eu havia escrito até então sobre o assunto tinham quase que exclusivamente o cinema e o audiovisual como campo de aplicação. Publicar nessa coleção me instigou a trabalhar com produções mais diversificadas. É claro que as referências à minha área favorita estão ainda muito presentes, mas outras áreas são igualmente abordadas. Foi um grande prazer escrever este livro, e espero que o objetivo geral do “modelo” apareça de forma clara.

Não teria palavras suficientes para agradecer aos estudantes e aos colegas que, em diversos seminários, na Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, na França ou no exterior, foram confrontados às minhas diversas tentativas de teorização e que, com suas questões e observações, às vezes simplesmente com sua escuta, me permitiram retornar ao meu trabalho e avançar na pesquisa.

Quero agradecer a Isabelle Pailliant, Bernard Miège e Pierre Moeglin por suas exigentes releituras. Realmente levei em conta as suas observações e, mesmo quando não segui as suas sugestões, de uma forma ou de outra, sempre me beneficieei delas. É raro hoje em dia encontrar uma coleção que ofereça revisores dessa qualidade aos seus autores.

# INTRODUÇÃO

## O “MODELO” SEMIOPRAGMÁTICO

Na origem da semiopragmática, esta constatação espanta: numerosos teóricos parecem ter uma grande dificuldade de se situar em relação a estes dois grandes paradigmas que são o paradigma imanentista e o paradigma pragmático.

### *Lembrete definidor*

A abordagem *imanentista* considera o texto ou a linguagem como uma entidade dotada de características estruturais permanentes (um sistema em que cada elemento só tem sentido em relação ao sistema) e a descreve sem fazer referência àquilo que lhe é exterior. É conhecida a fórmula de Ferdinand de Saussure: “A língua é um sistema que conhece apenas a sua própria ordem”.<sup>1</sup> Foi sobre essas bases que a semiologia clássica se constituiu.

Inversamente, as abordagens *pragmáticas* consideram que um signo, que uma palavra, que um enunciado ou que um texto só têm sentido se estiverem em relação com o contexto no qual eles foram emitidos e recebidos. Os teóricos têm concepções diferentes daquilo que deve ser entendido por “relação com o contexto”. No que me diz respeito, considero como *pragmáticas* as abordagens que colocam

<sup>1</sup> Saussure, 1986, p. 43.

o *contexto* no *ponto de partida* da produção de sentido, ou seja, abordagens que defendem ser o contexto que *define* essa produção.

## SOBRE A DIFICULDADE DE SAIR DA IMANÊNCIA

Numerosas tentativas efetuadas pelos teóricos para escapar do paradigma imanentista e para entrar no paradigma pragmático se traduzem, *in fine*, em um retorno ao paradigma imanentista.

É o caso, por exemplo, da teoria da enunciação construída no início como a análise da relação existente entre o enunciado e o conjunto dos parâmetros da situação de comunicação (o Emissor, o Receptor e o contexto, as circunstâncias espaciotemporais, as condições de produção e de recepção das mensagens), quer dizer, como uma abordagem pragmática que, muito rapidamente, se reduz a uma análise “das marcas do processo de enunciação no enunciado”.<sup>2</sup> Frequentemente, esse retorno ao imanentismo é feito com a consciência de passar ao largo de alguma coisa: “somos metodologicamente *forçados* à problemática das marcas”, é o que observa Catherine Kerbrat-Orecchioni.<sup>3</sup>

É o mesmo que acontece na “pragmática” dos atos de linguagem<sup>4</sup> que se limita a estudar a maneira como um texto age sobre o leitor. Portanto, o texto vem primeiro. No campo dos estudos cinematográficos, esse movimento se manifesta na obra *Western graffiti*,<sup>5</sup> de Daniel Dayan, que, ao mesmo tempo que expõe a sua vontade de “passar de um tipo de análise orientada para o texto de um filme a um tipo de análise orientada para o seu espectador”<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Ducrot & Todorov, 1972, p. 405.

<sup>3</sup> Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 32. Grifos meus.

<sup>4</sup> Austin, 1970; Searle, 1972.

<sup>5</sup> Dayan, 1983.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 269.

(uma declaração que parece se inscrever no paradigma pragmático), na verdade se dedica “ao estudo *dos efeitos dos enunciados*”<sup>7</sup> sobre o espectador. Ademais, o subtítulo do livro é: “Jogos de imagens e programação do espectador em *No tempo das diligências*, de John Ford”. Continuamos no paradigma imanentista.

Último exemplo: o caso de Umberto Eco. Com efeito, eis aqui um teórico que, já em 1962, escreve um livro, *A obra aberta*, que começa com esta declaração: “É um fato que produção e consumo podem estar na origem de dois objetos *estranhos um ao outro*”,<sup>8</sup> mostrando-se assim como um precursor da abordagem pragmática dos textos que vamos reencontrar em 1990, em *Os limites da interpretação*, no qual dedica um de seus primeiros capítulos à “defesa do sentido literal”<sup>9</sup> e cujo objetivo é “saber *o que se deve proteger para abrir*”.<sup>10</sup>\*

## SOBRE A DIFICULDADE DE PERMANECER NA IMANÊNCIA

Poderíamos imaginar que, se é difícil sair da imanência para ir ao encontro da pragmática, ficar na imanência não deveria ser um problema, mas a coisa não é bem assim. Os teóricos que se reivindicam da imanência enfrentam tantas dificuldades para permanecer dentro do paradigma imanentista quanto os teóricos que visam a uma abordagem pragmática encontram para dele escapar. O mundo dos teóricos é realmente complicado...

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*. Grifos meus.

<sup>8</sup> Eco, 1965, p. 11. Grifos meus.

<sup>9</sup> *Idem*, 1990, p. 33.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 35. Grifos meus.

\* “Ninguém mais do que eu é favorável a que se abram as leituras, mas o problema continua sendo o de estabelecer *o que é mister proteger para abrir*, não *o que é mister abrir para proteger*”. ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2015, p. 38. (N. da T.)

Os trabalhos do semiólogo Christian Metz ilustram de maneira exemplar esse segundo movimento. Com efeito, poucos teóricos reivindicaram com tanto vigor seu pertencimento ao paradigma imanentista: prioridade concedida ao estudo dos sistemas, utilização de um método fundamentado na pesquisa das diferenças internas (análise distribucional ou componencial), estabelecimento de tipologias, de taxinomias: taxinomia das construções sequenciais suscetíveis de aparecer nos filmes (a célebre *Grande Sintagmática*, 1968),<sup>11</sup> taxinomia das linguagens, taxinomia dos diversos tipos de “sistemas”, taxinomia dos “códigos” da linguagem cinematográfica..., a enumeração poderia facilmente continuar. Sua última obra, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, é um verdadeiro manifesto imanentista. Nele Metz afirma não apenas que o enunciador e o enunciatário são “pedaços de texto”,<sup>12</sup> mas que “o leitor só decifra, em princípio, aquilo que o escriba registrou”.<sup>13</sup>

O paradoxo é que o primeiro gesto de Metz para criar a semiologia do cinema foi construir a linguagem cinematográfica como uma “linguagem sem língua”<sup>14</sup> e, então, de imediato, inserir essa abordagem ao lado dos modelos de *performance* e da pragmática: “desde o início somos rejeitados por julgamentos que correspondem a aceitabilidades (modelos de *performance*) que acionam a recepção das classes sociais de utilizadores e a emissão dos *gêneros cinematográficos*”.<sup>15</sup> Nos primeiros artigos de Metz, em 1968, a referência ao trabalho de produção de sentido do espectador está muito presente (cf. por exemplo a noção de “corrente de indução”, que sugere que o espectador *projeta* uma relação narrativa entre dois planos). Mesmo a *Grande Sintagmática*, sempre citada como

<sup>11</sup> Metz, 1968, pp. 39-94.

<sup>12</sup> *Idem*, 1991, p. 31.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>14</sup> *Idem*, 1968.

<sup>15</sup> *Idem*, 1977a, p. 118.

um modelo de abordagem estrutural imanentista, é concebida para funcionar para uma determinada classe de filmes (os filmes de ficção), historicamente delimitada (os filmes de ficção clássicos: aqueles que foram produzidos de 1930 a 1955, aproximadamente). Considerações externas (= não imanentes) determinam então a construção do modelo. Em sua aparência, *Langage et cinéma* (1971) está mais distante dessas preocupações pragmáticas. Aqui, Metz insiste, portanto, no fato de que, se a linguagem cinematográfica é descritível como uma combinatória de códigos, apenas a noção de *subcódigos* permite explicar seu funcionamento real em um dado momento de sua história. Se os códigos constituem o lugar dos problemas que qualquer realizador de filmes deve resolver (Como enquadrar? Como organizar uma sequência de imagens? Como relacionar imagens em movimento?), existem várias maneiras de responder a essas questões. Os subcódigos são essas “respostas distintas a uma mesma questão”.<sup>16</sup> Por exemplo, a questão da montagem conduz a diferentes respostas dependendo das épocas, dos autores, das correntes estéticas, dos gêneros: montagem das atrações (Eisenstein), montagem invisível, montagem-colagem, montagem “proibida” (Bazin) etc. Indiscutivelmente, a noção de *subcódigo* é uma noção pragmática.

De maneira mais geral, para Metz, a “apreensão linguístico-analítica” é “de imediato uma operação sócio-histórica”.<sup>17</sup> Em *Le perçu et le nommé*,<sup>18</sup> ele mostra que “o objeto perceptivo” é uma unidade “socialmente construída”. A passagem à abordagem psicanalítica<sup>19</sup> inscreve-se no mesmo movimento integrando as determinações inconscientes no processo de leitura dos filmes e na construção do

<sup>16</sup> *Idem*, 1971, p. 103.

<sup>17</sup> *Idem*, 1977a, p. 186.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 127-161.

<sup>19</sup> *Idem*, 1975a, 1975b.

próprio significante cinematográfico. Metz ressalta, por fim, que a descrição do funcionamento do significante cinematográfico que ele acaba de expor “concerne apenas a certas formas geográficas da própria instituição, aquelas que ocorrem nos países ocidentais”, e ele acrescenta:

Qualquer cinema enquanto fato social, e por conseguinte o estado psicológico do espectador ordinário, pode adotar aspectos bem diferentes daqueles aos quais nós estamos habituados. O que tentamos foi apenas uma etnografia do estado fílmico entre outras que ainda devem ser feitas.<sup>20</sup>

Não que a abordagem pragmática contextual esteja ausente de *A enunciação impessoal*.<sup>21</sup> Aqui Metz aponta para as modificações de funcionamento das configurações que ele estuda em função do quadro comunicacional no qual elas são levadas a intervir. Metz constata, por exemplo, que o *regard caméra*\* “foi capaz de adotar formas que nem mesmo poderíamos imaginar”; o espectador do cinema primitivo o considerava como uma coisa normal, pois o “dispositivo [...] diferia profundamente daquele hoje dominante”.<sup>22</sup>

Em suma, as análises propostas por Metz estão assentadas na convicção de que as injunções exteriores determinam as *condições de possibilidade* do cinema. Para além dessas proclamações imanentistas, podemos dizer que toda a obra de Metz revela uma preocupação pragmática.

<sup>20</sup> *Idem*, 1975a, pp. 132-133.

<sup>21</sup> *Idem*, 1991.

\* Define o cruzamento do olhar de um ou vários atores com o eixo ótico da câmera. (N. da T.)

<sup>22</sup> Metz, 1991, p. 41.

## VALSA-HESITAÇÃO

Enfim, alguns trabalhos manifestam uma espécie de *valsa-hesitação* entre os dois paradigmas. Vou me contentar com um exemplo. O livro *La conversazione audiovisiva*, de Gianfranco Bettetini,<sup>23</sup> incita a fazer referência à análise conversacional, uma das grandes correntes da pragmática linguística. No entanto, desde o começo, Bettetini explica que a noção de conversação só pode ter o mesmo sentido na linguística: não apenas o filme é uma mídia mono-direcional que não permite uma troca autêntica, mas o próprio texto fílmico não pode ser modificado durante a conversação; logo não existe realmente interatividade. Por outro lado, a conversação audiovisual de que aqui tratamos se desenrola entre duas instâncias distinguíveis uma da outra através de um jogo de marcas inscritas no próprio texto: o enunciador e o enunciatário. Em suma, trata-se de uma *conversazione testuale*.<sup>24</sup> Paralelamente, Bettetini reconhece que é indispensável sair do texto e estender suas pesquisas às situações concretas nas quais se efetua a comunicação. A partir daí, ele esboça uma tipologia das diferentes instâncias constituintes do sujeito enunciatário empírico (*Il soggetto empírico*) suscetíveis de intervir no campo comunicacional: a linha editorial, o autor, os grandes gêneros,<sup>25</sup> assim como uma análise do funcionamento das marcas enunciativas extratextuais: paratexto, grade de programas, indicações de gênero etc.<sup>26</sup> Dois conceitos da enunciação se encontram assim colocados: um textual (a enunciação no sentido clássico do termo e que remete à imanência) e o outro externo, de estatuto pragmático.

Em outros momentos, Bettetini mostra que o espectador empírico só pode vir a fazer parte da conversação textual instalando-se

<sup>23</sup> Bettetini, 1984.

<sup>24</sup> Título do capítulo 4. *Idem*, pp. 95-133

<sup>25</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 36.

no sujeito da enunciação que o texto lhe propõe, um sujeito simbólico que funciona como uma “prótese”<sup>27</sup> sobre a qual o espectador deve se apoiar para que a comunicação funcione. Ora, como o texto fílmico é dotado de uma estrutura fixa e imutável que comporta “na sua articulação semiótica” “a representação de suas normas de utilização e da modalidade de acesso à sua significação”,<sup>28</sup> é esse texto que, no final das contas, programa, via a prótese enunciativa, o espectador empírico. Mais uma vez, o movimento vai então do texto ao espectador. Volta à imanência. Mas Bettetini reconhece também que o espectador empírico pode não se contentar em se assujeitar ao espectador produzido pelo texto, mas que ele está espremido entre dois projetos: o projeto do texto e o seu próprio projeto, ou pelo menos o projeto que ele define sob a injunção de determinações externas que pesam sobre ele; pode então acontecer que as determinações externas, contextuais, sobreponham-se às determinações textuais.

A obra revela assim um vaivém constante entre o paradigma imanentista e o paradigma pragmático. Ninguém é mais consciente do que Bettetini dessa hesitação: desde a sua apresentação, ele fala da “tensão dialética”<sup>29</sup> que se encontra no cerne de sua reflexão. É claro que Bettetini não pretende nem renunciar à imanência, que o ampara teoricamente (é a imanência que, segundo ele, estabelece a pertinência semiótica), nem deixar de levar em conta a dimensão pragmática, que, para ele, não pode ser abandonada sem se apartar do funcionamento real da comunicação.\*

<sup>27</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 8.

\* As citações de Bettetini, assim como todas as outras em língua estrangeira encontradas no livro, foram traduzidas por mim. (N. da T.)