

Um *ethos* imagético?

Julio Pinto

Resumo: Este artigo aponta para uma possível correlação entre a retórica aristotélica e a semiótica de Peirce na tentativa de pensar a circulação de imagens na sociedade contemporânea como um dispositivo de criação de *ethos* a partir de conteúdos simbólicos (*logos*) constituidores de argumentos sociais.

Palavras-chave: imagem; dispositivo; argumento social; retórica; semiótica

Abstract: *An imaging ethos?* — A possible correlation is made between Aristotelian rhetoric and Peirce's semiotics in an attempt to apprehend the circulation of images in contemporary society as a device to create an *ethos* from symbolic contents (*logos*) that are constitutive of social arguments.

Keywords: image; device; social argument; rhetoric; semiotics

Se é possível estabelecer uma correlação, conquanto apressada, entre os conceitos aristotélicos de *pathos*, *ethos* e *logos*, propostos para se referirem a estratégias de persuasão, e as decantadas categorias da experiência de Peirce (primeira, segunda, terceira)¹ também propostas — pelo menos, em parte — com o fim de pensar uma retórica ou um pilar conceitual que sustente ou faça o aparelhamento dos argumentos (ou suadissignos, na terminologia alternativa), talvez possamos trabalhar uma visada semiótica para o papel ético da imagem ou para o papel da imagem na criação de um *ethos* específico.

É curioso como o *pathos* se associa imediatamente à ideia da primeira, naquilo que ela tem de sensação irrefletida, de imediaticidade sensorial, de vórtice emotivo, de fugacidade e, também, de anzol cognitivo e de vivência carnal.² O ser primeiro, algo que a imagem também é, perpassa, portanto, essa característica dos argumentos emocionais. Diz Peirce sobre a imagem que

¹ Registro, aqui, a preferência pelo sufixo *-eza*, já registrada em Pinto (1995) por razões de adequação tradutória. Esse sufixo tem correspondência semântica maior com o inglês *-ness* que o erudito *-idade*.

² Pensa-se a vivência, aqui, como uma singularidade em que se envolve o percebedor. A experiência, ao contrário, seria uma abstração generalizada feita a partir de várias vivências. A vivência está para o *pathos* assim como a experiência está para o *logos*.

um signo por primeira é uma imagem de seu objeto, e, falando mais estritamente, só pode ser uma ideia. Pois ele deve produzir uma ideia interpretante e um objeto externo excita uma ideia por uma reação no cérebro. Mas, estritamente falando, mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou Primeiraza, não pode ser um ícone [...] Qualquer imagem material é grandemente convencional em seu modo de representação. (CP 2.276)³

Imediatamente, estranhezas saltam à vista quando se lê essa peça do discurso de Peirce. Em primeiro lugar, a imagem é associada à ideia. Em segundo, a noção de ícone é rapidamente descartada, já que “qualquer imagem imaterial é grandemente convencional em seu modo de representação”. Interessa-me, sobretudo, a conexão entre ideia e convenção que, aparentemente, foi feita no percurso lógico do trecho de Peirce que acabamos de ler. Atributo especialmente conferido às terceirazas — um registro da vivência do fenômeno governado pela regularidade, pelo hábito, pela lei —, a convenção serve para definir ou, pelo menos, caracterizar aquilo que a semiótica entende por símbolo: algo que prevê sua própria significação, isto é, algo que se sabe símbolo simplesmente porque assim está definido. Essa é a acepção dessa semiótica para aquilo que Saussure chama de arbitrariedade referentemente ao signo.

A convenção, produto social, é fruto de uma estipulabilidade histórica, por assim dizer, uma vez que os signos assumem uma interpretação mais ou menos definida durante um percurso diacrônico ao longo da história de uma cultura ou de um povo. Não há como não se associar a convenção à ideia de *logos*, o conceito, aquilo que, de certa maneira, preside à vida social. No meio de tudo isso, fica a segundaza, a relação existencial, o lugar da contiguidade, a metonímia e a força bruta, o lugar da ação e da reação, o lugar do ato, do fazer, do acontecer. Se o *pathos* e a primeiraza estão para o ser e o sentir, e o *logos*, junto com a terceiraza, está para o pensar, o *ethos* e a segundaza estão para o ato, para o existir, para o ser lá. Aqui cumpre lembrar que a transliteração contemporânea que resultou na ortografia *ethos* remete a duas formas em grego: uma, com *epsilon* inicial, relaciona-se aos atos e ao caráter; a outra, com *eta* inicial, pressupõe a ideia de morada, de casa, uma espécie de *Lebenswelt*.⁴ Daí minha associação ao estar lá, ao existir, ser no lugar, e, também, ao universo discursivo, ao lugar de fala. Essa afirmação se prende ao que Maingueneau (2005), entre outros, postula nos estudos do discurso. Esse autor coloca o *ethos*, pensado como caráter ou autoimagem, como produto do próprio discurso, isto é, aquilo que o *logos* deixa transparecer — ou produz no leitor — em termos de uma imagem de caráter que o orador quer que se tenha dele. O *ethos*, nesse sentido mais estrito, seria, portanto, um componente discursivo que interage com os sujeitos receptores no sentido de

³ Trecho retirado do CP 2.276 (de acordo com a forma de citação tradicional em estudos peirceanos, com a sigla CP — relativa a *Collected Papers*, seguida do número do volume e do parágrafo). A tradução é minha, a partir da edição eletrônica dos CP feita por John Deely (1995).

⁴ Mundo da vida, num sentido muito parecido ao que se costuma dar ao termo nas paragens ecológicas e ambientais.

produzir certo *pathos* que ajuda a conduzir a interpretação no rumo desejado, muito no sentido veiculado na *Retórica* de Aristóteles.⁵

Por outro lado, na arquitetura das relações sígnicas, há lugar para uma série de tríades que resultam de uma aplicação recursiva dessas categorias (um, dois e três) à própria noção de signo. A aplicação é feita de tal maneira que se pode pensar em pelo menos três tríades, segundo a primeira, segunda e terceira do próprio signo (pensado como fenômeno e, portanto, como passível de percepção segundo as categorias da experiência). A terceira dessas tríades recebe os nomes de argumento (o terceiro), dicissigno (o segundo) e rema (o primeiro), de acordo com três das noções básicas da lógica (o argumento, a proposição e o termo, respectivamente), em consonância com a interpretabilidade do signo que é produzido na relação de um signo anterior com seu objeto.

Ora, costuma ocorrer o caso de o signo terceiro (em nosso caso, o argumento) ser um signo complexo que se manifesta textualmente por meio de seus componentes: os símbolos, os índices e os ícones. Isto é, os argumentos configuram regimes lógicos (relativos a *logos*) suprajacentes (ou subjacentes, tanto faz) a suas manifestações textuais.⁶ Essa montagem teórica busca responder a uma pergunta insistente: é possível escapar ao simbólico? Seria uma possibilidade o alcance daquilo que, sem dúvida, e. e. cummings buscava desesperadamente, a agreste materialidade de um som, o rude impacto do visto? Não é outra coisa que cummings, o poeta do átomo de sentido, buscou com seu gafanhoto, tão bem traduzido por Augusto de Campos:⁷

o-h-o-t-n-a-f-g-a

que

s)e e(u olh) o
paraoaltor

HOTGOAFAN

eunindose(n-

umEle:s

aL

! t :

A

c

(h

eGaNdO

.gOaTfOaNh)

a

recom (tor) pon (n) d (ar-se) o

gafanhoto,

⁵ Utilizo aqui a edição portuguesa de 1998.

⁶ Refiro-me tanto à noção de texto como qualquer tipo de manifestação de signo, isto é, imagem técnica, linguagem corporal, componentes suprasegmentais da fala, linguagem verbal etc., como também à noção de *sjuzhet*, tão cara aos formalistas russos.

⁷ Campos e cummings (1986). Reprodução imperfeita da rigorosa disposição gráfica exigida do transcriador pelo autor.

Esse poema, agora já exemplar para os que militam nas interfaces do vídeo, da animação digital, da música e da poesia, assenta-se em um recurso: a tentativa de desestabilizar o signo simbólico ao expor dele as entranhas e, assim, produzir o estranho: estranhar as entranhas.

A *ostranenie*⁸ foi produzida simplesmente. Bastou esfacelar as palavras, destruir delas as fronteiras, para que o artifício icônico assumisse a preponderância. Ficou possível dar a entender a tecedura da percepção de um salto mal visto pelo olho: borrão que passa diante das vistas indicando o percurso do inseto no ar e a gradual recomposição da sua forma percebida assim que ele pousa e vai assumindo a estase. Junto com a assunção da forma, o icônico se recompõe em símbolo para aparecer, inexorável, novamente como palavra inteira: gafanhoto. Estranho, isto: o símbolo determina a forma.

Simple e direto o *insight* de cummings: é possível ocultar o simbólico temporariamente e fazer aparecer dele o intestino icônico-imagético, mas o gesto adâmico de nomear — designar com símbolos — é mais forte. Nossa cognição ou, pelo menos, nosso hábito, assim o demanda. E o símbolo se impõe novamente.

Teremos, dessa forma, o *logos* comandando o *ethos* e o *pathos*? Se for esse o caso, teremos a prescrição do conceito comandando a experiência. Outros autores se debruçaram sobre essa questão sob pontos de vista diversos. George H. Mead fala da diferença entre o *mim* e o *eu* mais ou menos no mesmo diapasão, isto é, da relação entre um *eu* conceitual e sua imagem percebida, o *mim*.

É apenas o “*mim*” — o self empírico — que pode ser focado pela atenção — que pode ser percebido. O “*eu*” jaz para além da faixa da experiência imediata. Em termos de conduta social isso equivale a dizer que podemos perceber nossas respostas apenas quando elas aparecem como imagens da experiência passada mesclando-se com a estimulação sensorial. (MEAD, 1997, p. 288)

O *eu* é uma sensação de *mim*. O *mim* é o símbolo indicial do *eu* e constitui aquele conjunto de experiências passadas que está no lugar de um *eu* inefável e apenas vislumbrável através dos *mins* históricos. Em outras palavras, o *eu* se manifesta por vias do *mim*, sua imagem, entidade visível, símbolo indicial e, muitas vezes, também icônico.

É curioso pensar que, na linguagem, esse *eu* semiótico é o *mim*, entidade categórica objetiva que, ao assumir o lugar de sujeito, assume junto o nome fantasia *eu*. Falo de qualquer frase banal, “Eu já vi esse filme”, por exemplo, em que o sujeito linguístico, o *eu*, refere-se a um lugar ocupado semioticamente (no sentido pragmático do termo) por um *mim*. Em certo sentido, o *eu* é uma ilusão do *mim*. A ideia que temos da sensação nos é dada por algo já sabido, já parte de nosso repertório, de nosso conjunto de categorias experienciadas do mundo e compartilhadas interobjetivamente com outros *mins*.

⁸ Estranhamento — uso a palavra em justa lembrança dos formalistas russos. Cf. comentário em Pinto (1989).

No cinema, é possível identificar fenômeno análogo. Assim é que o conjunto simbólico associado às ideias de vampiro reunidas no romance *Dracula*, de Bram Stoker, de 1897, encontra sua primeira indicialização e iconização cinematográfica (certamente que, no imaginário, tal indicialização ocorre há tempos imemoriais) no *Nosferatu*, de Murnau (1922). Como é sabido, essa primeira visualização cinematográfica de um vampiro imaginado assumiu os contornos ditados pela estética do expressionismo alemão. Destarte, no jogo do *chiaroscuro*, na utilização da *backlight*, na produção de sombras (que acaba por ser um grande auxiliar cênico na falta dos efeitos especiais contemporâneos), produziu-se um terror incitado pelo teatro de sombras. O primeiro *Nosferatu* se torna ameaçador não por sua figura esguia, pálida e sem pelos, mas por sua sombra, que projeta as garras alongadas com que avança para a mocinha já enlanguescida por sua inelutável e diabólica sedução.



Figura 1 – O vampiro sobe as escadas na direção do quarto de sua presa que, seduzida, abriu-lhe as portas em convite (*Nosferatu*, 1922)

O poder de permanência dessa imagem é surpreendente. Tanto o é que, setenta anos depois, o cineasta Francis Ford Coppola repete o jogo de sombras em seu *Dracula de Bram Stoker* (1992), que, mesmo na saturação das cores, no evidente neobarroquismo de seus cenários, na profusão de detalhes e nos eficientes efeitos especiais, não consegue deixar de reiterar a antiga cena de sedução e o vagar das garras do vampiro de 1922 pelo corpo de sua mesmerizada presa. A imagem do vampiro passa, assim, a obedecer a um mandato de um “vampiro geral”, um argumento sobre o que deve ser um vampiro do ponto de vista imagético, quase um vampiro-dispositivo, como discutiremos adiante.

Fazendo um exercício de pensar essa situação na contemporaneidade, especialmente no contexto de nossa relação com as neotecnologias de comunicação, somos levados a reconhecer que, não mais tão intersubjetivas, nossas relações se fazem interobjetivamente, em especial nos espaços urbanos, como faz notar Muniz Sodré (2002). Isso implica que estamos nos movendo para fora do simbolismo da subjetividade tradicional para assumirmos um olhar mais semiótico, “mais compatível com uma ontologia dos processos relacionais” (SODRÉ, 2002, p. 159). Mesmo sem levar adiante ideia tão instigante, fica bem fácil presumir que o que presenciamos é um comércio de sentidos distribuídos socialmente por dispositivos midiáticos que, conquanto tendo sempre existido, adquirem agora

um peso que cresce exponencialmente e quase oblitera a espontaneidade do psiquismo intersubjetivo para carregar nas tintas de uma interobjetividade simbólica.

Além do mais, forçoso é reconhecer que esse item do nosso álbum de memória de imagens já convencionais, sempre retroalimentado pelas nossas relações interobjetivas, espraia-se para além dos limites de uma arte para se disseminar e alcançar outros domínios da experiência. Tal é o caso do fotojornalismo. Assim é que, na sua edição de 25 de março de 2006, a *Folha de S. Paulo* estampa uma foto do então Ministro Antônio Palocci, já passando pelos estertores de seu mandato. No enquadramento dessa imagem não podemos deixar de, surpresos, reconhecer traços da estética das sombras mantidos no repertório do fotógrafo e, além disso, quem sabe perceber um irônico ou mesmo maledicente comentário sobre a demoníaca presença do todo-poderoso vampiro de nossos impostos.⁹



Figura 2 – Antônio Palocci, pouco antes de deixar o Ministério da Fazenda
(*Folha de S. Paulo*, 25 de março de 2006)

Talvez valha dizer, de passagem, que, mesmo que o gesto fotográfico não tivesse tal intenção, e mesmo que a foto resultasse de algum *insight* momentâneo em que o significado das sombras fosse outro, registro aqui a possibilidade de tal relação interartística. Fica claro que o domínio das interpretações não parece depender das intenções de quem produz o texto, mas das intenções que o leitor — em sentido amplo — atribui, ou pode atribuir, ao chamado autor (que, naturalmente, é apenas uma função textual). Falamos, portanto, não da descoberta de uma imanência, mas de uma atribuição transcendentalizante do repertório do leitor àquele do imaginado produtor do texto. De qualquer modo, o gesto fotográfico em pauta ressalta a ideia de que, como símbolo indicial, essa imagem destrói um possível projeto de iconicidade cabal que a fotografia documental poderia se atribuir, desmontando a noção simplista de reprodução do real, enquanto se aproveita da especularidade fotográfica.

Muniz Sodré reforça essa suposição, ao discutir o conceito de *vinculação* como função da conectividade, ou estrutura técnica de relacionamento (*relatedness*), ideia preponderante em nossa midiática cultura. Diz ele que “o que define um ato psíquico

⁹ Devo, aqui, registrar meu agradecimento aos ex-orientandos Nathalia Turchetti, Gustavo Pedrosa, Aline Couto e Thiago Ventura que chamaram minha atenção para essa imagem que, sendo fotojornalística e cumprindo função documental, funciona também como *charge* e comentário político.

não é [...] o pressuposto de uma subjetividade, mas o de uma representação. Quanto ao objeto, pouco importa se existe ou não: a presença intencional prescinde de juízos de existência". Se é assim, continua ele, o que importa é a conexão. O indivíduo passa a ser pensado como o alvo dessa conexão, mas um alvo "concebido como um lugar de interseção nas conexões que constituem as redes sociais, [...] alguém sistematicamente fora de si mesmo" (Sodré, 2002, p. 159). Somos, nessa perspectiva, constituídos de símbolos, de sentidos construídos fora de nós e por nós aproveitados, *mins* sem *eus*.

Em outras palavras, testemunhamos um processo mediado por imagens (na medida em que os textos verbais eletrônicos configuram verdadeiras imagens de texto, na sua evanescência relacional e na perda da permanência, solidez e fixidez imanentes ao texto fixado no papel) em que os dispositivos midiáticos funcionam como funcionaria o *logos* na retórica aristotélica, isto é, comandando o *pathos* a partir da fixação de uma crença no lugar da imagem como o lugar do real. O visível é que é o real, dizemos nós atualmente. Pode-se dizer, com Agamben, que:

Chamo dispositivo tudo aquilo que, de um modo ou de outro, tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos. Não apenas as prisões, então, os asilos, o *panoptikon*, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, em que a articulação com o poder é, em certo sentido, evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones móveis, e, por que não, a própria linguagem. (AGAMBEN, 2007, p. 31)¹⁰

Agamben postula haver duas classes apenas: os seres vivos e os dispositivos. Aquilo que entendemos como sujeito resulta da relação ou, como diz ele, do corpo a corpo, entre os seres vivos e os dispositivos. Não há, naturalmente, total superposição dos dispositivos e dos seres vivos, de modo que uma mesma substância (o ser vivo) pode passar por vários processos de subjetivação. O mesmo indivíduo, portanto, tem subjetividades diversas: o pagodeiro, o utilizador de celular, o viciado em internet, o estudante, o religioso etc. (AGAMBEN, 2007, p. 32).

A conclusão é que o infinito desenvolvimento de dispositivos corresponde a um processo também infinito de geração de subjetivações. Ou, ecoando Muniz Sodré, o que se tem mesmo é um jogo não de subjetividades profundas e íntimas, mas de interobjetividades produzidas relacionalmente que assumem as funções sociais da subjetivação. Ora, isso corresponde, grosso modo, ao que colocávamos como a situação do *ethos* relativamente ao *logos* e ao *pathos*, assim como a relacionalidade entre os primeiros, segundos e terceiros na semiótica peirceana, e, mais especificamente, à tricotomia *argumento/*

¹⁰ Tradução minha do francês: "J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même."

dicissigno/rema. O argumento, tal como pensado em semiótica, é, quase sem tirar nem pôr, aquilo que, se generalizado, se poderia dizer do dispositivo tal como o entendem pelo menos Foucault e Agamben.

Se a imagem contemporânea compartilha com os símbolos um alto grau de cristalização de sentido, de tendência à convenção e, no limite, ao clichê, ela pode ser equiparada ao *logos* discursivo que afeta o *pathos* e cria, com isso, um *ethos*, um lugar de sujeito relacionado àquele discurso. Assim como é possível para os argumentos derivarem novas premissas, não fica difícil verificar esse papel “etificante” das imagens na experiência contemporânea. Não é por outra coisa, por exemplo, que uma das marcas do processo social de tribalização na contemporaneidade é de ordem visual e sensorial (*pathos*, portanto): o oxigenado dos cabelos, os piercings e adereços metálicos, as roupas padronizadas. A imagem funciona duplamente como índice de seu objeto e índice de seu signo, isto é, ela se refere àquilo que ela gera e àquilo que a gerou de forma simultânea. Esse *ethos* imagético é índice de um conjunto de dispositivos — argumentos a que a narrativa dos seres vivos obedece.

Referências

- AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Tradução de Martin Rueff. Paris: Payot et Rivages.
- ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Tradução e notas de Manuel A. Junior, Paulo F. Alberto e Abel N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CAMPOS, A.; CUMMINGS, E. E. (1986). *Quarenta poem(a)s*. São Paulo: Brasiliense.
- MAINGUENEAU, D. (2005). Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto. p. 68-92.
- MEAD, G. H. (1997). The mechanism of social consciousness. In: MENAND, L. (Org.). *Pragmatism: a reader*. Nova York: Vintage Books; Random House. p. 288-294.
- PEIRCE, C. S. *Collected papers*. Org. John Deely. Versão eletrônica. Bloomington: Past Masters, 1995.
- _____. (1995). *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG.
- PINTO, J. (1989). *The reading of time*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- SODRÉ, Muniz (2002). *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes.

JULIO PINTO é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas. É autor de *1, 2, 3 da Semiótica* (Belo Horizonte: UFMG), *O ruído e outras inutilidades* (Belo Horizonte: Autêntica), *The reading of time: a semantico-semiotic approach* (Berlim: Mouton de Gruyter), entre outros.

juliopinto@pucminas.br

Artigo recebido em setembro de 2008
e aprovado em novembro de 2008.