UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Autoria sob a materialidade do discurso

MÁRCIA VESCOVI FORTUNATO

São Paulo
2003

Márcia Vescovi Fortunato

Autoria sob a materialidade do discurso

Dissertação apresentada como
parte dos requisitos para obtenção do
grau de MESTRE em EDUCAÇÃO,
FACULDADE DE EDUCAÇÃO,
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, área de
concentração LINGUAGEM E EDUCAÇÃO.

Orientador: Prof. Dr. Claudemir
Belintane

São Paulo
2003

À minha mãe,
com quem aprendo diariamente.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Claudemir Belintane, parceiro e colaborador constante, por sua seriedade e competência intelectual e pela postura generosa e flexível no diálogo que estabelecemos.

A Rodrigo Lemos de Assis, que me ajudou a rever algumas idéias acerca da cultura digital.

A Paulo Sérgio de Proença, que se encarregou da revisão deste trabalho.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Zoega de Souza, pelo incentivo que me trouxe à FEUSP.

Ao Centro de Estudos Educacionais Vera Cruz, cujo projeto de formação docente acolheu e instigou minhas reflexões.

Aos meus professores e colegas do programa de pós-graduação que, com seus estudos, estimularam minha pesquisa.

Aos meus familiares, pelo apoio permanente e pelas condições que me propiciaram para a produção deste discurso.

TECENDO A MANHÃ

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

João Cabral de Melo Neto
Educação pela pedra (1962-1965)

Sumário

Resumo, 8

Abstract, 9

Introdução, 10

Cap. 1 – Discurso e Autoria , 15

1.1 O enunciado, 18

1.1.1 O espaço de correlações, 18

1.1.2 O sujeito, 19

1.1.3 O campo associado, 24

1.1.4 A materialidade, 26

1.2 Formação discursiva e discurso, 28

1.3 Aproximação entre os conceitos de Foucault e Pêcheux, 30

1.3.1 Os esquecimentos e a construção do sentido, 33

1.4 Autoria, 36

1.5 Considerações finais do capítulo, 39

Cap. 2 – O meio é a mensagem, 40

2.1 Pressupostos teóricos de McLuhan, 41

2.2 A palavra enquanto meio, 48

- 2.3 A palavra e a eletricidade, 52
- 2.4 O meio é a mensagem, 54
- 2.5 Considerações finais do capítulo, 57

Cap.3 – Meios, culturas e procedimentos de autoria, 58

- 3.1 Autoria na cultura oral, 61
 - 3.1.1 Cultura oral, 61
 - 3.1.2 Autoria na cultura oral, 62
- 3.2 Autoria na cultura manuscrita, 64
 - 3.2.1 A ruptura produzida pela escrita, 64
 - 3.2.2 Entre o oral e o escrito, 68
 - 3.2.3 Autoria na cultura manuscrita, 77
- 3.3 Autoria na cultura impressa, 80
 - 3.3.1 Cultura impressa, 80
 - 3.3.2 Autoria na cultura impressa, 82
- 3.4 Considerações finais do capítulo, 84

Cap. 4 – Autoria na cultura digital, 86

- 4.1 A revolução das técnicas de reprodução, 87
- 4.2 A revolução digital, 94
 - 4.2.1 O computador enquanto meio digital, 94
 - 4.2.2 Cultura das interfaces, 100
 - 4.2.2.1 Interface: interação, 100
 - 4.2.2.2 Interface: representação e metáfora, 102
 - 4.2.2.3 Interface: possibilidades de percepção, 109

- 4.2.2.4 Sintaxe da interface, 115
- 4.3 Autoria na cultura digital, 117
 - 4.3.1 A reprodução como procedimento de autoria, 118
 - 4.3.2 Autoria centrada na sintaxe, 124
 - 4.3.3 Identidade obscurecida: autoria coletiva, 129
 - 4.3.4 Autoria sob o estatuto da oralidade, 131
- 4.4 Considerações finais do capítulo, 134

Cap. 5 – Conclusão, 135

Referências bibliográficas, 145

Resumo

Esta dissertação discute o fenômeno da autoria – compreendido como procedimento que organiza e controla o discurso, conceito extraído da obra de Foucault – e suas possíveis relações com a natureza material do discurso. Analisa os meios através dos quais os discursos ganham corpo, as modificações culturais que eles introduziram na cultura ocidental e os procedimentos de autoria que esses mesmos meios justificam. Descreve a autoria sob as culturas oral, manuscrita, impressa e digital e investiga a relação entre a materialidade de que se reveste o discurso e alguns procedimentos de autoria observados. Conclui que, dentre os procedimentos gerados por fatores sociais, históricos e ideológicos que compõem o contexto de produção mais amplo do discurso, há procedimentos de autoria que só podem ser compreendidos no âmbito da cultura midiática em que o discurso se produz.

Palavras-chave: Autoria; discurso; língua; linguagem; comunicação; meio; multimídia; cultura oral; cultura escrita; cultura impressa; cultura digital; oralidade; escrita; impressão; computador; interface; digital.

Abstract

This dissertation discusses the authorship phenomenon - understood as a procedure that organizes and controls the discourse, a concept extracted from Foucault's work - and its possible relations with the material nature of the discourse. It analyses the media through which discourses reach consistency, the cultural modifications they have introduced in the occidental culture and the procedures of authorship these very media justify. It describes authorship under oral, handwritten, printed and digital cultures and investigates the relationship between the materiality that overlays the discourse and some procedures of authorship observed. It concludes that, among the procedures generated by social, historical and ideological factors that compose the wider context of discourse production, there are authorship procedures that can only be understood in the ambit of the mediatic culture in which the discourse is produced.

Key-words: authorship, discourse, language, communication, media, multimedia, oral culture, written culture, printed culture, digital culture, orality, writing, printing, computer, interface, digital.

Introdução

*"**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (**hyphos** é o tecido e a teia da aranha)."*

Roland Barthes

O discurso que neste momento componho não está liberto de regras. Não posso dizer qualquer coisa, a qualquer um, a qualquer momento. Mas, como todo discurso, o que aqui se lê encontra-se submetido a certos procedimentos que organizam, controlam e distribuem o que digo. Por isso é preciso ter em mente que este texto escrito está sendo apresentado à comunidade acadêmica, como resultado de pesquisa realizada durante um programa de pós graduação, e será submetido a uma banca que visa a examinar minhas qualificações para obtenção do título de Mestre em Educação. Assim, este discurso se organiza segundo regras previstas na Universidade para que possa ser entendido como tal.

Também é preciso ter claro que esse discurso tem uma autora que o assina e que o produz, porém essa autora não se confunde com o sujeito que se constitui neste momento, porque ao compor este discurso me coloco na posição de estudante e pesquisadora e é desse lugar que dirijo a palavra ao leitor. O autor, pessoa física a quem se pode atribuir a autoria, é impossível de ser apreendido como tal, porque tudo o que aqui se encontra é representação, é um texto elaborado com o intuito de comunicar, interagir com outros pesquisadores e todas as idéias aqui delineadas compõem uma parcela do que esta autora, pessoa física, pode conceber a respeito do mundo em que vive. A dificuldade de dissociarmos o sujeito do discurso da figura do autor reside justamente na natureza desse sujeito que se desfaz no discurso, *"qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia"* (BARTHES, 1977, p. 83).

Por outro lado, aquilo que falo constituirá sentido à medida que meus leitores possam estabelecer relações entre o que digo e seu universo de representações, criando, assim, um contexto que acolha esse conjunto de idéias; e constituirá sentido, também, à medida que os leitores reconheçam os diálogos que esse meu discurso estabelece com outros, explícitos ou implícitos no que digo. São posições teóricas, filosóficas e ideológicas que este discurso reitera ou questiona, ainda que, às vezes, de modo inconsciente.

E, finalmente, é preciso ter em mente que o que digo se submete também às possibilidades dos meios de que disponho para fazê-lo. A palavra impressa é a condição de materialidade desse discurso: é ela que lhe dará forma e são suas propriedades que vão tornar minhas idéias visíveis – ou não –aos leitores.

Assim, compreender a autoria supõe compreender os procedimentos que autores, pessoas físicas, lançam mão ao compor seus discursos. Por isso é que o autor deve ser entendido como princípio que confere ao discurso unidade (FOUCAULT, 2000). Os procedimentos de autoria de que disponho organizam e controlam meu discurso, visando produzir determinados efeitos de sentido na mente daqueles que me lêem. Nem sempre temos consciência dos procedimentos em jogo ao produzir um discurso. E é exatamente por isso que estudar a autoria é relevante para os educadores.

Durante os últimos anos, tenho me dedicado à formação de professores para a Educação Infantil e os anos iniciais do Ensino Fundamental, através de uma disciplina criada especialmente para aprimorar as habilidades de leitura e escrita desses estudantes. Foi nesse contexto que surgiu o tema aqui recortado. Ao tentar compreender os motivos por que alguns desses indivíduos, em geral adultos, apresentavam dificuldades em leitura ou redação de textos, percebi que, se eu não tivesse claro o conceito de autoria, dificilmente poderia alcançar essa compreensão, pois ao ler, escrever, falar ou ouvir, todos colocamos em prática procedimentos de autoria, com o objetivo de dar unidade ao texto e, assim, controlar o sentido do discurso.

Por outro lado, a análise da autoria se mostrou mais ampla. Quando nós, docentes, estamos na sala de aula, nos colocamos na posição de professores e articulamos discursos com o objetivo de ensinar. Todo conhecimento que circula na escola se faz sob diferentes formas de linguagem. O grande objeto da educação é o discurso: saber Matemática, Biologia, Geografia é saber compor discursos organizados e controlados pelas normas dessas disciplinas.

Por isso, a autoria é um procedimento básico da educação: alunos e professores estão constantemente exercitando suas funções de autores de discursos variados, que se situam no âmbito das disciplinas, do cotidiano, da história. Quais são as variáveis a interferir na autoria que se desenvolve na escola?

O impacto cultural, provocado pelas tecnologias digitais de que hoje dispomos, chamou minha atenção para o fato de que o meio material que utilizamos para nos comunicar poderia ser uma condição de produção de discurso em estreita relação com determinados procedimentos de autoria. Qual a força de intervenção de um novo meio de comunicação na constituição da autoria? Até que ponto a materialidade sob a qual se apresenta o discurso – palavra oral, manuscrita, impressa ou digitalizada pelo computador – cria ou modifica procedimentos de autoria?

Foi em busca de compreender essas questões que nos coloca a atividade discursiva que empreendi essa reflexão.

Por isso, no primeiro capítulo, discuti o conceito de *discurso* e procurei precisar o de *autoria*, construído em relação ao primeiro. Para isso, busquei apoio principalmente nos escritos de Foucault e Pêcheux. Nesses autores, também procurei localizar pistas para uma possível reflexão sobre a importância da materialidade discursiva para a constituição da identidade do discurso.

No segundo capítulo, procurei aprofundar a compreensão de como os meios podem imprimir em nossos discursos marcas que funcionam como parte de uma identidade cultural no contexto histórico em que existiram. Essa reflexão fundamentou-se principalmente nos escritos de McLuhan, cuja formulação de que "*o meio é a mensagem*" (MCLUHAN, 1999) mereceu uma apresentação mais detalhada de seus principais conceitos.

No terceiro capítulo, a partir dos conceitos debatidos nos dois primeiros capítulos e reportando-me aos discursos no âmbito da língua, procurei identificar procedimentos de autoria criados ou modificados sob a materialidade da palavra oral, escrita e impressa.

No quarto capítulo, essa reflexão se deteve, particularmente, na análise das possibilidades de autoria no âmbito da cultura digital. Também como forma de aprofundamento dos conceitos debatidos e propostos anteriormente, busquei compreender as principais mudanças havidas no enfoque d autoria, sob o aspecto preciso das características que a materialidade imprime ao discurso no processo de constituição de sua identidade.

No último capítulo, arrolei as conclusões a que pude chegar nesse processo de investigação, que teve um cunho eminentemente teórico, e a importância e relevância desse estudo para a área da Educação.

Meu propósito foi refletir. Para tanto, estabeleci diálogo com os autores estudados, com a realidade que nos cerca, com dúvidas que meus alunos colocam. As questões que emergiram no processo de investigação, são por demais complexas. Não poderia esgotá-las.

Procurei o tempo todo penetrar nos conceitos alheios para encontrar ali minha palavra. O outro habita este discurso. Era preciso sabê-lo. Falar de Bakhtin, Pêcheux, Foucault, McLuhan, Benjamin, Barthes, Olson e outros: são meus mestres.

Todo autor é um jogador que, como os galos de Cabral, lança gritos que se enredam em teia, tela, tenda, toldo até que se torna tecido. E assim encarei meu trabalho: como um grito que quer se enredar entre outros.

Considereei esta dissertação como esse tecido que se tece a cada leitura, num entrelaçamento perpétuo, conforme nos ensinou Barthes (1977). Uma trama de alguma forma inédita, já que a interlocução é um evento histórico, travado entre sujeitos cuja singularidade a cada minuto se renova.

Essa é a imagem que tenho de minha trajetória no presente trabalho, uma reflexão em busca de respostas para questões que o cotidiano da minha profissão me trouxe. Assim exponho minhas dúvidas, minhas buscas, meus interesses. Respostas? Não mais do que um exercício de autoria.

Cap. 1 – Discurso e Autoria

Fonte: *Pasquim*, n. 300, 29/03/1975

Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?

Michel Foucault

"Mas o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?" (FOUCAULT, 2000, p. 8).

Foi com essa pergunta que Michel Foucault deu início à sua aula inaugural no *Collège de France*, em 2 de dezembro de 1970, e seu propósito, evidentemente, foi introduzir o tema da aula, a partir da sua posição de sujeito de um discurso que versa sobre a natureza do discurso.

E a resposta que se seguiu foi apresentada por Foucault como a hipótese que fixava o lugar do trabalho que fazia:

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2000, p. 8-9).

Essa abordagem rompe com a compreensão do discurso como um produto isolado, descontextualizado da cultura em que é produzido e questiona a língua como fonte única do sentido.

O discurso como produto da dinâmica social: assim Foucault pontua o fato de que nada do que dizemos pode ser compreendido sem levarmos em conta as relações que um discurso mantém com outros que circulam em nossa cultura a partir de certas práticas sociais.

Quem fala, fala de um lugar determinado na instituição que o legitima e autoriza. Sustenta sua posição em relação a uma rede de referenciais teóricos, filosóficos ou políticos. Situa-se em determinado momento histórico e fala sob determinadas condições físicas, lingüísticas, psicológicas e sociais. E o discurso se organiza sob determinadas normas que fixam um lugar para aquele que fala e que visam a controlar o acontecimento, o acaso.

Uma das tarefas de Foucault foi, portanto, evidenciar alguns desses procedimentos que controlam, selecionam, organizam e redistribuem o discurso e que se dividem entre aqueles que se exercem do exterior do discurso e os procedimentos internos, exercidos pelo próprio discurso.

Dentre esses últimos procedimentos está o autor:

O autor não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência. (FOUCAULT, 2000, p. 26).

Convém nos determos um pouco nessa afirmação.

Ao postular essa concepção de autor, Foucault não nega a existência de um autor – indivíduo que articulou ou escreveu o discurso, mas o descreve como aquele que incorpora uma função de autor, que coloca em prática o princípio de autoria previsto em sua cultura (FOUCAULT, 2000, p. 28-29).

Por isso, em seu livro *Arqueologia do Saber*, Foucault diferencia o *autor* – considerado então o indivíduo real que articula ou escreve a frase – do *sujeito do enunciado* – aquele que se constitui no discurso (FOUCAULT, 2002, p. 105).

O que podemos compreender é que o autor, indivíduo que articula discursos, dispõe de recursos para o exercício da autoria. E, através desses procedimentos, confere unidade ao discurso e autoridade ao sujeito que ocupa o lugar daquele que fala.

O autor é ao mesmo tempo uma instância produtora e um princípio de organização e controle do discurso. Enquanto princípio, é uma abstração da função do autor, do indivíduo real que o articulou ou escreveu.

A autoria, então, deixa de ter seu sentido restrito às noções de posse ou propriedade do que se diz ou se escreve e passa a ser vista como procedimento de produção do discurso.

Para entendermos o âmbito dos conceitos de discurso e autoria, vamos nos demorar um pouco mais em sua análise.

1.1 O enunciado

Em 1969, em seu *Arqueologia do Saber*, Foucault buscou o significado que se pode atribuir ao termo *enunciado*, uma vez que, à primeira vista, ele pode ser entendido como unidade do discurso. Se ele é a unidade elementar do discurso, em que consiste? – perguntou-se Foucault (2002, p. 91). E sua reflexão conduziu-o a dizer que o enunciado:

(...) é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles "fazem sentido" ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2002, p. 99).

Um enunciado, assim compreendido, prossegue Foucault, não se restringe a uma frase gramatical, uma proposição lógica ou ato de linguagem, mas qualquer unidade só poderá ser entendida como enunciado se tiver função enunciativa. E quais são as condições necessárias para que um texto (falado ou escrito) tenha função enunciativa?

1.1.1 O espaço de correlações

A primeira condição diz respeito ao *espaço de correlações* em que se situa o dito. Qualquer que seja a unidade que se apresente, ela somente constituirá sentido se puder ser encontrado seu correlato no mundo imaginário ao qual se relaciona. O correlato de um enunciado é um conjunto

de domínios em que tais objetos podem aparecer e em que tais relações podem ser assinaladas.

Tomemos um exemplo utilizado pelo próprio Foucault. *"Incolores idéias verdes dormem furiosamente"*. Há correlações que determinam o não-sentido dessa frase, tal como as que se referem a um plano da realidade em que as idéias são invisíveis e as cores podem ser vistas e que permitem dizer que a frase não tem sentido, uma vez que as idéias jamais são coloridas ou incolores. Entretanto, se admitirmos como correlatos os domínios da narração de um sonho ou de um texto poético, de uma mensagem codificada ou da fala de um delirante, é possível a essa frase constituir sentido.

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 2002, p. 104).

Por isso, o sentido torna-se dependente da correlação que se faça entre a frase e o domínio a que se refere. *"É no interior de uma relação enunciativa determinada e bem estabilizada que a relação de uma frase com seu sentido pode ser assinalada."* (2002, p. 103).

1.1.2 O sujeito

A segunda condição para que uma série qualquer de elementos lingüísticos se faça enunciado diz respeito à relação que mantém com um sujeito: uma relação determinada, cuja natureza é preciso especificar (FOUCAULT, 2002, p. 105). E Foucault diferencia o *autor* – o indivíduo real que articulou ou escreveu a frase – e o *sujeito do enunciado*.

Podemos compreender essa distinção da seguinte forma: num enunciado há uma voz que articula o que é dito de um lugar, de um ponto de vista, sob determinadas condições de produção de sua enunciação. Esse sujeito que se inscreve no dito, não é, necessariamente aquele que escreveu ou falou (o autor). O autor é a pessoa física que assina o discurso e se responsabiliza por ele no âmbito das práticas sociais. O sujeito do enunciado – ou o sujeito do discurso, uma vez que, como veremos, para Foucault, o discurso é um conjunto de enunciados – é uma possibilidade de ser, uma representação, resultado de um procedimento de autoria.

É para esclarecer quem é esse sujeito do discurso que Mainguenau, comentando Foucault, adverte:

Não é por terem dado prova de competência que determinados indivíduos da população detêm o discurso médico, mas porque o exercício deste discurso pressupõe um lugar de enunciação afetado por determinadas capacidades, de tal forma que qualquer indivíduo, a partir do momento que o ocupa, supostamente as detém. (MAINGUENAU, 1997, p. 37).

É interessante observar o termo: *supostamente*. Ou seja, o sujeito constituído no discurso apresenta-se enquanto uma *possibilidade de ser* que não necessariamente se identifica com o lugar que ocupa o autor na prática social. Trata-se de um aspecto importante, porque, se o discurso constitui um sujeito que *supostamente* detém determinadas capacidades previstas na forma enunciativa, estamos diante de um sujeito que se projeta através do discurso e que existe enquanto representação, e não necessariamente como a pessoa física que a enuncia.

Assim é que esta dissertação me constitui como sujeito. Através deste discurso, ocupo o lugar de um sujeito que detém o conhecimento necessário para se fazer Mestre no campo discursivo da Educação. É esse sujeito que vai se constituir frente a uma banca para defender as idéias veiculadas através do discurso que o constituiu. Quem atribui a mim a capacidade para

a obtenção do grau de Mestre é o discurso que, como autora, teci, no qual ocupei a posição de um sujeito que suponho ser a de um Mestre.

Tomemos outro exemplo. Em *Estação Carandiru* (VARELLA, 2000, p. 205), encontramos o depoimento de um preso que foi condenado porque se dizia médico, mas não o era. O seu discurso o colocava, enquanto sujeito, no lugar do médico e como tal ele era entendido por seus interlocutores. Na vida prática, entretanto, o autor desse discurso, Edelson, não conseguiu sustentar essa representação. Embora o sujeito de seu discurso ocupasse um lugar que só poderia ser ocupado por um médico – o discurso, com suas propriedades, assegurava esse lugar a quem o exercesse – Edelson recorreu a um procedimento de autoria que o desmascarou: usou o nome de um médico já falecido para assinar uma receita e acabou sendo descoberto e condenado por falsidade ideológica. Edelson usou um procedimento não permitido no âmbito das regras sociais para esse discurso e, por isso, foi condenado.

A perspectiva de que o sujeito se constitua como um *vir a ser* é importante para o entendimento de um conceito de autoria. O sujeito do discurso de Edelson ocupava o lugar de um médico, o autor não. Esse exemplo poderia nos levar a pensar que o sujeito do discurso é sempre um sujeito ficcional, que toma emprestada uma identidade, que dissimula a identidade do autor. De fato, supor a construção do sujeito discursivo é supor também a sua possibilidade de existência ficcional. Mas, no dia a dia, nos discursos que proferimos enquanto profissional, mãe, pai, nos diferentes papéis que exercemos em nossa sociedade, estaremos necessariamente constituindo sujeitos ficcionais, dissimulados? Como pensar a questão?

Um jornalista, por exemplo. Ao produzir uma notícia, projeta no seu texto um sujeito que se coloca em determinada posição com relação ao que é dito, tendo em vista enunciados anteriores, com relação ao que a empresa jornalística entende que deve ser dito, com relação às condições de produção em que trabalha (jornal ou TV, por exemplo, dinâmica do veículo, disponibilidade de fontes de consulta etc.). Esse sujeito que emerge na

notícia não coincide necessária ou completamente com o autor-jornalista, que ocupa outras posições em outros discursos que produz. Mas não necessariamente ele é dissimulado, apenas ocorre que uma parcela do autor-jornalista é mobilizada para tal tarefa e o sujeito do discurso que tece compreende apenas essa parcela a ele destinada. Em uma reunião de pais na escola de seu filho, seu discurso não será o mesmo, nem o sujeito ocupará o mesmo lugar, embora algum aspecto desse sujeito do discurso jornalístico possa marcar presença nesse discurso do sujeito-pai.

O que parece ocorrer é que, exceto na ficção literária, nos discursos do cotidiano ou nos científicos, quando o autor se entende também sujeito, é em função da natureza do discurso que articula que o autor mobiliza a parte significativa de si, naquele domínio, para constituir o sujeito de seu discurso. E, em se tratando de uma projeção, esse sujeito estará sempre marcado por traços que não necessariamente são os do autor. Por exemplo: esse jornalista pode ter como parâmetro de jornalista um sujeito que, como ele, ocupa a posição em que está e tem algum traço de autoridade sobre o assunto que ele não tem, mas que a imprime em seu discurso de modo que o sujeito a tenha.

Essa análise acaba nos levando a uma questão seguinte: se o sujeito é assim construído, o espaço de correlações em que se situa não se identifica, necessariamente, com aquele em que se situa o autor, mas corresponde a uma projeção, uma suposição ou uma invenção. E então compreendemos a colocação de Foucault:

Para que uma série de signos exista, é preciso – segundo o sistema das causalidades – um "autor" ou uma instância produtora. Mas esse "autor" não é idêntico ao sujeito do enunciado; e a relação de produção que mantém com a formulação não pode ser superposta à relação que une o sujeito enunciante e o que ele enuncia. (2002, p. 105-106).

Por isso, o sujeito do discurso é sempre, lembrando uma afirmação de Bakhtin, uma imagem, não uma imagem representada, visível, mas um

princípio ativo da representação (sujeito representador). "A *imagem do autor*¹ é, na verdade, de um tipo especial, distinta das outras imagens da obra, mas apesar disso é uma imagem, com um autor: o autor que a criou." (BAKHTIN, 1997, p. 336).

A possibilidade de existência ficcional do sujeito do discurso, como pudemos observar nos exemplos citados, nos permite pensar que a relação de produção que o autor mantém com a formulação do discurso, em qualquer caso, pode ser regida pelos mesmos mecanismos da criação literária, ainda que o discurso não pertença ao domínio da literatura, pois, embora nos pareça que essa dissociação entre o sujeito do discurso e seu autor seja uma particularidade da literatura, é um processo comum a qualquer discurso, como esclarece Foucault:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem □escreve-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados 'enunciados', não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer); mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo

¹ Podemos entender essa "imagem do autor" como o sujeito do discurso de que tratam Foucault e Pêcheux.

indivíduo para ser seu sujeito. (FOUCAULT, 2002, p. 109) [grifo nosso].

Portanto, pensar a formulação de sujeitos discursivos como um procedimento de autoria, qualquer que seja o discurso, supõe a análise desse procedimento enquanto processo que consiste em configurar o lugar de onde fala o sujeito e que se achará impregnado pelo contexto de produção do discurso.

Voltemos à descrição das condições que caracterizam uma função enunciativa, segundo Foucault.

1.1.3 O campo associado

A terceira delas diz respeito ao fato de que somente podemos reconhecer um enunciado porque se acha inscrito sob um campo associado. Ainda que uma frase ou proposição tenha uma forma definida e possa ser reconhecida como tal, para constituir sentido e, portanto, para ter função enunciativa, ela deverá relacionar-se com um campo de conhecimentos que a ela se associe.

Um campo associado é, portanto, o conjunto de formulações a que está relacionado direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente o enunciado. Segundo Foucault (2002, p. 112), essa relação é uma trama complexa, pois *"um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados"*, margens que não se confundem com o que se entende geralmente por "contexto" – verbal ou real – uma vez que o campo associado é que o torna possível: pertencer uma frase ao campo da literatura ou da física é determinante de sua relação contextual com outras frases que a envolvem, seu espaço de correlações. As margens de um enunciado tampouco correspondem ao conjunto de frases que o sujeito pode ter em mente quando fala, pois são mais extensas e acabam por determinar o envolvimento psicológico daquele que produz o discurso – conforme se

inscreva em um campo ou outro, o modo de presença dos outros enunciados na consciência do sujeito enunciante não será o mesmo.

O campo associado é constituído:

(...) de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve [...] É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não) [...] É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência [...] É constituído, finalmente, pelo conjunto das formulações cujo 'status' é compartilhado pelo enunciado em questão ['status' de literatura, verdade científica, discurso profético] [...] Pode-se dizer, de modo geral, que uma seqüência de elementos lingüísticos só é enunciado se estiver imersa em um campo enunciativo em que apareça como elemento singular." (FOUCAULT, 2002, p. 112-113).

Essa característica da função enunciativa está muito próxima de uma das faces sob a qual se mostra o conceito de dialogia de Bakhtin (1997), aquela que se refere ao domínio da intertextualidade:

A época, o meio social, o micromundo – o da família, dos amigos e conhecidos, dos colegas – que vê o homem crescer e viver, sempre possui seus enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração. (...) É por isso que a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro.(...) Nossa fala, isto é, nossos enunciados, estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos reestruturamos, modificamos. (BAKHTIN, 1997, p. 313-314).

Como se pode observar, o *outro* pode estar representado pelos demais enunciados com os quais o discurso dialoga, sugerindo, assim, que o sentido de um enunciado constrói-se em relação ao conjunto das formulações que constituem seu campo associado, como descreve Foucault. Trata-se de uma

relação dialógica, vista sob o prisma da intertextualidade entre enunciados. É sob esse aspecto que os pensamentos de Foucault e Bakhtin se aproximam.

1.1.4 A materialidade

A quarta e última condição para que um enunciado possa ser reconhecido como tal é que ele deve ter existência material, pois sua materialidade – o som, a impressão no papel, uma marca sobre uma superfície – ao mesmo tempo em que o torna perceptível o conforma no espaço e no tempo.

A espessura material do enunciado, entretanto, segundo Foucault, não lhe é dada em suplemento; em parte ela o constitui.

Composta das mesmas palavras, carregada exatamente do mesmo sentido, mantida a sua identidade sintática e semântica, uma frase não constitui o mesmo enunciado se for articulada por alguém durante uma conversa, ou impressa em um romance; se foi escrita um dia, há séculos, e se reaparece agora em uma formulação oral. As coordenadas e o "status" material do enunciado fazem parte de seus caracteres intrínsecos. Eis uma evidência, ou quase, pois, desde que a isso se preste um pouco de atenção, as coisas se embaralham e os problemas se multiplicam. (FOUCAULT, 2002, p. 115).

Caracterizada, pelo menos em parte, pela sua materialidade, a identidade de um enunciado é sensível à modificação desse status. As possibilidades de constituição de sentido de um enunciado se acham, assim, também submetidas a essa condição, que, segundo Foucault, desempenha no enunciado um papel muito importante:

Entretanto, a materialidade [...] não é simplesmente princípio de variação, modificação dos critérios de reconhecimento, ou determinação de subconjuntos lingüísticos. Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se

modificam, ele próprio muda de identidade. (FOUCAULT, 2002, p. 116).

A enunciação – ato em que se emitem enunciados – é um evento que não se repete. Um mesmo enunciado repetido várias vezes, constituirá, a cada vez, uma enunciação. Mas no caso dessa repetição, ainda que articuladas por pessoas diferentes, observam-se constantes gramaticais, semânticas e lógicas que permanecem, fazendo com que os diferentes atos de enunciação não constituam por si só modificações no status material do discurso. Mesmo considerando os diferentes exemplares de uma mesma tiragem de um livro, não podemos notar diferenças significativas na materialidade do enunciado, embora existam, porque em todos os exemplares permanece inalterada uma condição de material mais ampla e comum: o livro.

É então que Foucault pensa a materialidade enquanto instituição material:

*O enunciado não se identifica com um fragmento de matéria; mas sua identidade varia de acordo com um regime complexo de instituições materiais. [...] O regime de materialidade a que obedecem necessariamente os enunciados é, pois, mais da ordem da instituição do que da localização espaço-temporal; define antes **possibilidades de reinscrição e de transcrição** (mas também limiares e limites) do que individualidades limitadas e perecíveis.* (FOUCAULT, 2002, p. 118-119).

Essa condição de intervenção da materialidade no sentido do discurso torna-se importante para análise, porque supõe a possibilidade de descrição de meios materiais que funcionam como sistemas aos quais se acham submetidos os discursos. E, como tais, compreendem regularidades e rupturas significativas na determinação do sentido do discurso. É esse o aspecto sob o qual nos interessa, nesta dissertação, analisar a autoria: como entender as possibilidades de autoria sob condições de produção do discurso marcadas por diferentes culturas midiáticas? Antes, entretanto, será preciso

deixar claro o que se entende aqui por discurso e autoria, pois é esse o propósito do presente capítulo.

1.2 Formação discursiva e discurso

Descritas as quatro condições que Foucault examinou para caracterizar a função enunciativa, pode-se dizer que haverá enunciado se uma frase ou proposição tiver preenchido as condições descritas, ou seja, se tiver um referencial, um sujeito, um campo associado e uma materialidade.

É então que Foucault formula uma definição mais precisa do que entende por formação discursiva:

*(...) constitui, em sentido estrito, grupos de enunciados, isto é, conjuntos de performances verbais que não estão ligadas entre si, no nível das **frases**, por laços gramaticais (sintáticos ou semânticos); que não estão ligados entre si, no nível das **proposições**, por laços lógicos (de coerência formal ou encadeamentos conceituais); que tampouco estão ligados, no nível das **formulações**, por laços psicológicos (seja a identidade das formas de consciência, a constância das mentalidades, ou a repetição de um projeto); mas que estão ligados no nível dos **enunciados**. (FOUCAULT, 2002, p. 133).*

Como as relações entre enunciados são heterogêneas e compõem sistemas de dispersão, Foucault trata as formações discursivas como conjuntos de enunciados que, nesse sistema, mantêm uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), seja no domínio dos objetos, em razão de um tipo definido de enunciação, com relação ao conjunto de conceitos ou em função da permanência das escolhas temáticas (FOUCAULT, 2002, p. 43).

Dessa forma, todo enunciado pertence a uma formação discursiva, considerada por Foucault o sistema enunciativo geral que funciona, para os enunciados, como uma lei de coexistência (FOUCAULT, 2002, p. 134-135).

Somente depois de esclarecidos os conceitos de *enunciado* e *formação discursiva* é que Foucault define sua concepção de *discurso*.

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. (FOUCAULT, 2002, p. 135).

Podemos, a partir dessa definição, considerar com mais atenção que Foucault define tanto a *formação discursiva* como o *discurso* como *conjuntos de enunciados*. Os conceitos, entretanto, não se sobrepõem.

Embora o *discurso* não seja considerado uma unidade retórica ou formal nem um gênero discursivo, é definido por um número limitado de enunciados, através dos quais se constitui. Há uma materialidade enunciativa que torna o discurso um objeto empírico.

Uma formação discursiva, por outro lado, constitui paradigmas de enunciados que têm sua existência definida a partir de um conjunto de discursos formulados e de produtos da cultura. Os enunciados que constituem uma formação discursiva não se confundem com os enunciados do discurso, mas se constituem em referência, em associação a eles. Por isso, a formação discursiva pode ser entendida como sistema enunciativo geral (FOUCAULT, 2002, P. 134).

E então podemos compreender que um discurso não é uma forma definida que aparece em determinado momento histórico e que pode ser repetida indefinidamente, mas é um evento cujas condições de existência se pode definir, pois:

O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; [...] é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de

seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (FOUCAULT, 2002, p. 135-136).

O discurso, dessa forma, não é um suporte para a história do pensamento, mas é a substância dessa história.

1.3 Aproximação entre os conceitos de Foucault e Pêcheux

No mesmo ano em que Foucault publicava *A Arqueologia do Saber*, em 1969, Michel Pêcheux publicava *A Análise Automática do Discurso*², em que examinava o discurso e propunha um método para sua análise. Nessa obra, Pêcheux assinala que:

(...) os fenômenos lingüísticos de dimensão superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento [como um sistema], mas com a condição de acrescentar imediatamente que este funcionamento não é integralmente lingüístico, no sentido atual desse termo e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos "condições de produção" do discurso. (PECHÊUX, 1997, p. 78).

² Nessa obra, Pêcheux reconhecia a importância dos estudos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure, no *Curso de Lingüística Geral*, de 1916, e entendia que a distinção língua/fala feita pelo lingüista acabou por introduzir a distinção entre o que é social (a língua) do que é individual (a fala). Concebida enquanto sistema, a língua, objeto da lingüística, pôde, então, ter o seu funcionamento descrito: quais são as regras que tornam possível o sentido. (PECHÊUX, 1997, p. 61). Esse deslocamento conceitual introduzido por Saussure teve como consequência, segundo Pêcheux, a constatação de que o "texto" não pode ser objeto pertinente para a lingüística, pois *"ele não funciona; o que funciona é a língua"* (PECHÊUX, 1997, p. 62). Parece ter sido essa a brecha nos estudos da linguagem para a formulação de uma teoria do discurso. Além disso, as investigações de Saussure deram origem a conceitos que impuseram aos estudos lingüísticos um status de ciência. A Análise do Discurso empreendida por Pêcheux não poderia prescindir desses conceitos, mesmo em se tratando de um objeto como o discurso: seria preciso abordá-lo de modo sistemático, para poder operacionalizar um método de análise.

Por "*condições de produção de um discurso*" pode-se entender tanto as determinações que caracterizam um *processo discursivo* – entendido como sistema de relações no interior de uma formação discursiva – como as situações no sentido concreto e empírico do termo, que conduzem à produção da superfície lingüística³ de um discurso (PECHÊUX, 1997b, p. 182).

É interessante observar que as "condições de produção", em referência às quais se define o discurso, podem ser relacionadas com os procedimentos de controle, organização, seleção e redistribuição do discurso, descritas por Foucault (2000), uma vez que, como afirma Pêcheux:

*(...) existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as **situações** (objetivamente definíveis) e as **posições** (representações dessas situações). Acrescentemos que é bastante provável que esta correspondência não seja biunívoca, de modo que diferenças de situação podem corresponder a uma mesma posição, e uma situação pode ser representada como várias posições, e isto não ao acaso, mas segundo leis que apenas uma investigação sociológica poderá revelar.* (PECHÊUX, 1997, p. 82-83).

Posteriormente, em 1975, em seu livro *Semântica e Discurso*, Pêcheux volta a abordar a questão do domínio do discurso. Considera que, embora o sistema da língua seja o mesmo para pessoas com formações ideológicas distintas, os discursos por elas formulados não o são: a língua é a base comum de processos discursivos diferenciados.

E sobre a tendência de se entender o discurso como oposição à língua, abordando-o como uma maneira individual e "concreta" de habitar a

³ Superfície lingüística: entendida no sentido de seqüência oral ou escrita de dimensão variável, em geral superior à frase. Trata-se do discurso em sua materialidade física, discurso concreto, objeto empírico. Cf. PECHÊUX, 1997b, p. 180.

“abstração” que é a língua, Pêcheux adverte que “*a discursividade não é a fala (parole)*” (PÊCHEUX, 1995, p. 91), no sentido de que o processo discursivo se inscreve num campo ideológico e não poderia ser compreendido como uma atividade individual desvinculada dos sistemas sociais.

O fato de que é possível encontrar regularidade entre fenômenos lingüísticos de dimensão superior à frase e que sua análise não é integralmente lingüística são também pontos de vista de Foucault, manifestos tanto no seu conceito de formação discursiva como, por exemplo, quando se refere ao discurso:

Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse 'mais' que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2002, p. 56).

E, com o propósito de definir um método para a Análise do Discurso (AD), Pêcheux diz:

*(...) é **impossível analisar um discurso como um texto**, isto é, como uma seqüência lingüística fechada sobre si mesma, mas que é necessário referi-lo ao **conjunto de discursos possíveis** a partir de um estado definido das condições de produção”.* (PECHÊUX, 1997, p. 79).

Como se vê, o discurso objeto da AD não é qualquer texto, tomado isoladamente, mas é aquele que se constitui no âmbito de uma formação discursiva e é marcado pelas práticas discursivas que compõem sua condição de existência.

1.3.1 Os esquecimentos e a construção do sentido

Para Pêcheux, assim como para Foucault, o discurso supõe uma formação discursiva, uma vez que:

*(...) o **sentido** de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe "em si mesmo" (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). [...] Chamaremos, então, **formação discursiva** aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina **o que pode e deve ser dito** (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.). (PÊCHEUX, 1995, p. 160).*

Pêcheux se reporta às formações discursivas como sistemas de controle e organização do discurso e considera que os elementos de uma formação podem constituir novas formações discursivas. As relações entre elas são, portanto, interdiscursivas, e todo discurso se acha impregnado por essas relações.

Ocorre que, através da transparência do sentido do discurso, toda formação discursiva dissimula sua dependência do interdiscurso (conjunto de formações discursivas com a qual se relaciona) (PÊCHEUX, 1995, p. 162). Ou seja, o interdiscurso não se explicita no discurso.

Para Pêcheux, o sujeito falante, inconscientemente, "apaga" a formação discursiva que serve de matéria prima representacional para a segunda. (PECHÊUX, 1997b, p. 168). Pêcheux denomina de "esquecimento"⁴ n° 1" esse efeito de desvanecimento do interdiscurso para o sujeito falante, operação responsável pela ilusão do sujeito como fonte de sentido.

⁴ Pêcheux esclarece em nota: "O termo 'esquecimento' não remete, aqui, a um distúrbio individual da memória. Designa, paradoxalmente, *o que nunca foi sabido* e que, no entanto, *toca o mais próximo* o 'sujeito falante', na estranha familiaridade que mantém com as causas que o determinam... em toda ignorância da causa." (Pêcheux, 1997b, p. 238.).

Supor, portanto, que a construção de sentido de um discurso se realiza através de relações biunívocas (significado/significante) é uma ilusão provocada por esse esquecimento. Ao contrário, cada enunciado remonta a outros e o sentido se constrói nessa teia significante que envolve o que está dito e que constitui seu interdiscurso. Ou seja, quando um discurso se põe para um ouvinte/leitor, o sentido se constitui a partir de uma rede de relações das quais nem sempre se tem consciência, mas que se realizam através do conhecimento anterior do contexto em que esse discurso se dá. Por isso:

Abrir o texto, fundar o sistema de sua leitura, não é, pois, apenas pedir e mostrar que é possível interpretá-lo livremente; é, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objectiva ou subjectiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; todavia o jogo não deve ser compreendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual contudo o esforço se tivesse evaporado; ler é fazer trabalhar o nosso corpo (desde a psicanálise que sabemos que este corpo excede em muito a nossa memória e a nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade cambiante das frases. (BARTHES, 1987, p. 28-29).

E, mais uma vez nos vemos diante da noção de *dialogia* de Bakhtin (1997) e o conceito de *campo associado* de Foucault, comentados anteriormente⁵. O que Pêcheux nos explica é o processo inconsciente de produção do efeito que nos leva a identificar a origem do sentido no *sujeito falante* (PÊCHEUX, 1995, p. 173).

Segundo Pêcheux, há um segundo tipo de esquecimento inerente ao discurso:

⁵ Cf. seção 1.1.3.

(...) "esquecimento" pelo qual todo sujeito-falante "seleciona" no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase – **um enunciado, forma ou seqüência, e não um outro que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada.** (PÊCHEUX, 1995, p. 173).

Nessa operação, nomeada de "esquecimento nº 2", o sujeito elege algumas formas lingüísticas e "esquece" outras e produz, assim, a ilusão de que o discurso reflete objetiva e conscientemente a realidade.

Ao formular um discurso, necessariamente operamos uma seleção no eixo paradigmático da língua e compomos uma formulação possível para o que pretendemos dizer. Evidentemente, o que foi escolhido se encontra em relação íntima com a opção rejeitada. Dizemos isto e não aquilo. Ou pretendemos dizer isto para lembrar aquilo. A questão que se coloca então para a AD é a apreensão do "não-dito", em contraposição ao qual se constrói o sentido do "dito". É o espaço de correlações (FOUCAULT, 2002) que está em jogo.

Enquanto o esquecimento nº 1 produz o ocultamento da família de seqüências parafrásticas da relação interdiscursiva e cria a ilusão da subjetividade – do sujeito como fonte de origem do sentido, o esquecimento nº 2 produz o ocultamento parcial do "não-dito" face ao "dito" e funciona como fonte da impressão da realidade do pensamento para o sujeito ("eu sei o que digo"), criando a ilusão da objetividade e da consciência do discurso.

É interessante observar que, ao descrever essas operações de esquecimento, Pêcheux refere-se ao *sujeito falante* (ou enunciante), o autor (FOUCAULT, 2002), e não ao sujeito enunciado, cujo lugar encontra-se representado no discurso.

1.4 Autoria

Foucault considera que o autor – enquanto princípio de agrupamento, unidade de origem e foco de coerência do discurso – não atua de modo constante em todos os discursos, pois:

(...) existem, ao nosso redor, muitos discursos que circulam, sem receber seu sentido ou eficácia de um autor ao qual seriam atribuídos: conversas cotidianas, logo apagadas; decretos ou contratos, que precisam de signatários e não de autor; receitas técnicas transmitidas no anonimato. (FOUCAULT, 2000, p.26).

Por outro lado, assinala, há domínios do conhecimento em que a autoria é uma regra – como na literatura, na filosofia ou na ciência.

Assim como ela não desempenha o mesmo papel em domínios do conhecimento diversos, também ao longo do tempo atribuiu-se diferentes interpretações à função do autor:

Desde o século XVII, esta função não cessou de se enfraquecer, no discurso científico: o autor só funciona para dar um nome a um teorema, um efeito, um exemplo, uma síndrome. Em contrapartida, na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época, a função do autor não cessou de se reforçar”. (FOUCAULT, 2000, p. 27).

De onde depreendemos que um conceito de autoria como procedimento supõe, não só atuação do indivíduo que fala ou escreve na formulação de seu discurso, mas formas de atuação que atendem a contextos distintos de produção do discurso, em função da tipologia do discurso, dos domínios do conhecimento, do lugar que o sujeito ocupa no discurso ou da formação discursiva a que se filia e, até mesmo, como tentaremos demonstrar, das tecnologias disponíveis para sua formulação.

Mesmo no caso dos “*muitos discursos que circulam, sem receber seu sentido ou eficácia de um autor*” (FOUCAULT, 2000, p. 26) há autoria: o

apagamento das marcas da autoria é também um procedimento de controle e organização do discurso.

E é nesse sentido que se torna interessante a análise de Pêcheux das operações realizadas pelo “sujeito falante”. Os “esquecimentos” referem-se a procedimentos de autoria: no primeiro, o autor atua inconscientemente apagando os rastros da formação discursiva que sustenta o seu discurso e assim confere identidade ao que fala ou escreve, porque formula a ilusão do sujeito como fonte e origem do discurso; no segundo – ao selecionar formas e seqüências que, do lugar que ocupa, remetem à formação discursiva no interior da qual se encontra – ele atua no sentido de dirigir a interpretação que do discurso fará um interlocutor que, já, no momento em que fala ou escreve, precisa presumir. Por isso, o autor formula um sujeito que fala de um lugar determinado para um suposto interlocutor que também tem seu lugar representado no discurso. É então que parece ficar claro o que explica Bakhtin:

Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em reação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores. (BAKHTIN, 1997, p. 333).

Como o lugar de que se fala é também ideológico e se define em relação à formação discursiva a que pertence o discurso, esse procedimento de autoria constrói-se em resposta a seus interdiscursos e se submete às condições de produção ditadas pela formação discursiva.

Ocorre que o indivíduo que ocupa o lugar do sujeito supostamente detém as capacidades previstas para o sujeito no enunciado e tem, assim, a ilusão da identidade (de ser ele o sujeito). E, sob o efeito dos esquecimentos 1 e 2, esse procedimento de autoria cria, então, para o sujeito, a ilusão da autoria: de ser ele a fonte do sentido do que diz. Alimenta também a idéia de que seu discurso é autônomo na produção do sentido. E o indivíduo, ao se identificar com o sujeito, crê, não só que ele detém o sentido do discurso,

como também que suas palavras refletem objetivamente o que deseja comunicar.

A formulação do sujeito do discurso, enquanto procedimento de autoria, encontra-se, portanto, amparada pela formação discursiva e constrói-se em relação – ou em resposta – aos elementos que a constituem e por isso encontra-se submetida às regras que determinam sua condição de produção. Entretanto, as condições sob as quais o sujeito se constitui não funcionam simplesmente como filtros ou regras exteriores que impedem sua livre formulação, mas como parte do processo ao qual se integram e sem o qual não existiria.

Temos tratado aqui, como o fazem Foucault e Pêcheux, do discurso cuja especificidade repousa em sua base lingüística. Entretanto, é interessante deixar entreaberta a possibilidade de entendermos o discurso sob outras linguagens: a do desenho, da pintura, da música, do cinema etc. E as possibilidades de autoria sob cada um desses sistemas podem ser diversas, na medida em que se altera o status material do discurso: produzir uma obra sob a materialidade de um livro, ou de um quadro ou de uma peça musical, certamente supõem procedimentos de autoria distintos, que levem em conta as possibilidades materiais de composição. Do mesmo modo, produzir um discurso para ser reproduzido em um livro em formato de rolo, como faziam os antigos, ou no formato do códice supõe diferentes procedimentos no que diz respeito às condições materiais de produção do discurso.

E o que diríamos do discurso produzido quando não se conhecia a escrita, ou quando a escrita ainda era manuscrita? Como a prensa de Gutenberg pode ter alterado as condições de produção do discurso? E os computadores, como alteraram o status material do discurso?

O meio material sob o qual um discurso se põe não é apenas sua feição visível, a forma sob a qual se apresenta. Assim como não podemos resumir o sentido do discurso à relação biunívoca significado/significante, também não podemos compreender o meio material apenas como uma das facetas sob a

qual se mostra. Como elemento da cultura, os meios materiais se encontram impregnados por formações ideológicas e sustentam formações discursivas na medida em que alteram a identidade do discurso. Suas propriedades também funcionam como sistemas que atuam como procedimentos de controle, organização e distribuição do discurso e essas formas podem ser coadjuvantes na produção do sentido.

1.5 Considerações finais do capítulo

Neste capítulo, procuramos discutir e explicitar os conceitos de discurso e autoria utilizados nesta dissertação e, tendo tomado o conceito de autoria enquanto procedimento de controle, organização e distribuição do discurso, tratamos de especificar a natureza do discurso e suas formas de regulação do sentido.

De modo a compreender como se configura o procedimento de autoria sob os diferentes meios materiais de que dispomos em nossa cultura e sua relevância para o campo educacional, é importante nos determos na seguinte questão: de que meios estamos falando?

Em busca desse esclarecimento, buscamos auxílio nos estudos de Marshall McLuhan que, contemporaneamente a Foucault e Pêcheux, dedicou-se à compreensão dos meios de comunicação de massa, detendo-se na análise de como esses meios atuam na comunicação humana. Uma síntese do que pudemos compreender de seus conceitos é o que apresentamos a seguir.

Cap. 2 – O meio é a mensagem

Fonte: MCLUHAN, 1969, p. 102-103

*Quando confrontados com uma
situação inteiramente nova,
tendemos a ligar-nos aos
objetos, ao sabor do passado
mais recente. Olhamos o
presente através de um
espelho retrovisor.*

McLuhan

2.1 Pressupostos teóricos de McLuhan

Ezra Pound (1970) conta que Agassiz, o naturalista suíço (1807-1873), recebeu um estudante de pós-graduação que queria ser orientado por ele. O professor colocou então um peixinho à frente do estudante e pediu-lhe que descrevesse o que via. O estudante surpreendeu-se:

- Mas este é um peixe-lua!
- Eu sei – retrucou Agassiz. Faça uma descrição dele por escrito.

Em pouco tempo, o estudante retornou com a descrição do *Ichthus Heliodiplodokus* - um desses textos corriqueiros que se encontram nos manuais sobre o assunto.

Agassiz leu o texto. Enquanto o fazia, balançava a cabeça. Por fim, em tom suave e tranqüilo, pediu ao estudante que descrevesse de novo o peixe.

O estudante inquietou-se. A exigência do mestre, com um peixe tão óbvio! Foi para a biblioteca, levantou todos os livros sobre o assunto e fez um ensaio sobre o peixe.

Nem assim Agassiz se contentou:

- Por favor, olhe o peixe!

O estudante, finalmente, percebeu o que fazer. No final de três semanas, o peixe se encontrava em adiantado estado de decomposição, mas o estudante agora sabia alguma coisa a seu respeito.⁶

Olhar o peixe para vê-lo. Esse é o fundamento da ciência moderna. Mas que olhar é esse? Podemos imaginar esse estudante diante de um microscópio, analisando o referido peixe. Mas e se ele não dispusesse dessa ferramenta, sua visão e seu conhecimento seriam os mesmos?

Sabemos que não. A ciência evolui no mesmo sentido em que se dá a melhoria das técnicas de laboratório e de instrumentalização. As tecnologias nem sempre são as mesmas para as várias ciências – cada objeto de estudo requer uma ferramenta que especializa a sua análise.

⁶ História contada por Ezra Pound, em seu livro *ABC da Literatura* (POUND, 1970).

Muitos projetos científicos, ao longo da história, não obtiveram êxito ou demoraram a obtê-lo em função, entre outras questões de cunho ideológico, da ausência de tecnologia que pudesse tornar mais evidentes as questões analisadas. A tecnologia que a ciência desenvolve também possibilita novas investigações e novas descobertas científicas.

Em 1930, Freud (1996) assinalava que o progresso experimentado pelas últimas gerações nas ciências naturais e em suas aplicações técnicas não foi acompanhado por um aumento proporcional de satisfação prazerosa que a humanidade poderia esperar pelo fato de haver adquirido poder sobre o espaço e o tempo e a subjugação das forças da natureza. A partir de então conclui que esse poder adquirido não é o único fator que determina a felicidade humana ou o único objetivo desse esforço cultural. *"Disso não devemos inferir que o progresso técnico não tenha valor para a economia de nossa felicidade."* (FREUD, 1996, p.95).

Os benefícios alcançados pela humanidade com os avanços da ciência e da tecnologia são inegáveis, embora sempre se encontrem aqueles que manifestam, através da negação desses benefícios ou resistência à mudança no modo de vida advindo com esses avanços, seu desconforto com a cultura introduzida pelos novos conceitos e instrumentos.

Ao analisar essa situação de desconforto, Freud entende que o desenvolvimento da civilização⁷ tem dois intuitos, o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos (FREUD, 1996, p. 96) e lembra que os primeiros atos de civilização remontam a tempos pré-históricos, com a utilização de instrumentos, a obtenção do controle sobre o fogo e a construção de habitações.

E, tendo em vista as inovações científicas e tecnológicas de sua época, Freud busca compreender a natureza da relação entre o homem e sua produção intelectual:

⁷ A palavra "civilização" descreve a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais. (FREUD, 1996, p.96)

Através de cada instrumento, o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento. A potência motora coloca forças gigantescas à sua disposição, as quais, como os seus músculos, ele pode empregar em qualquer direção; graças aos navios e aos aviões, nem a água nem o ar podem impedir seus movimentos; por meio de óculos corrige os defeitos das lentes de seus próprios olhos; através do telescópio, vê a longa distância; e por meio do microscópio supera os limites de visibilidade estabelecidos pela estrutura de sua retina. Na câmara fotográfica, criou um instrumento que retém as impressões visuais fugidias, assim como um disco de gramofone retém as auditivas, igualmente fugidias; ambas são, no fundo, materializações do poder que ele possui de rememoração, isto é, sua memória. Com o auxílio do telefone, pode escutar a distâncias que seriam respeitadas como inatingíveis mesmo num conto de fadas. A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente, e a casa para moradia constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade. (FREUD, 1996, p.97).

E sobre o significado dessas invenções do homem, Freud assinala que elas não soam apenas como um conto de fadas, “mas também constituem uma realização efetiva de todos — ou quase todos — os desejos de contos de fadas” (FREUD, 1996, p.98). E se, em algum momento, tudo o que parecia inatingível ou proibido ao homem era atribuído aos deuses, com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia os homens podiam reivindicar para si e, dessa forma, podiam tornar-se onipotentes e oniscientes, tal como um deus, ainda que um “Deus de prótese”⁸. Para Freud, a concepção ideal de onipotência e onisciência corporificada em deuses é que parece ter mudado. E esse é um significado importante dos avanços da ciência e tecnologia a que assistia em sua época.

Marshall McLuhan, ao dedicar-se à análise dos meios de comunicação, especialmente os meios de massa, parte de uma hipótese semelhante à de Freud, quanto às relações entre o homem e os produtos tecnológicos que cria como forma de interagir no mundo que habita: a de que os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana, física ou psíquica.

⁸ Termo utilizado por Freud (1996, p.98).

Entretanto, é no seguinte trecho do poema *Jerusalém*⁹, de William Blake (1757-1827),

*Se os órgãos da Percepção mudam, os Objetos da Percepção
parecem mudar;
Se os órgãos Perceptivos se fecham, seus Objetos também
parecem desaparecer.
(BLAKE, 1932, apud MCLUHAN, 1972, p. 353)*

que Mcluhan reconhece a antecipação de seu tema e de sua hipótese teórica: se os meios mudam, altera-se nossa percepção do mundo, nossa maneira de pensar ou agir. E, quando essas relações de interação se alteram, os homens mudam. Daí resulta sua formulação de que "*o meio é a mensagem*"(MCLUHAN, 1999).

A galáxia de Gutenberg, publicada originalmente em 1962, foi a primeira obra do autor a tratar desses conceitos. Nela, McLuhan se prestou a estudar historicamente os efeitos da escrita, enquanto meio, no comportamento e no pensamento do homem ocidental, através da distinção entre duas culturas: a manuscrita e a tipográfica. Nessa obra germinam os principais conceitos de McLuhan. Nas suas obras posteriores, *Os meios de comunicação de massa como extensões do homem*, de 1964, e *O meio são as massa-gens*, de 1967, McLuhan reedita suas hipóteses teóricas, volve o seu olhar para a atualidade e amplia a abordagem dos meios. Só então formula com mais clareza afirmações tais como "*o meio é a mensagem*" ou "*vivemos hoje numa aldeia global... num acontecer simultâneo*"(MCLUHAN, 1969).

Na *Galáxia*, além do poeta William Blake, McLuhan cita o antropólogo norte-americano, Edward T. Hall, que em 1959, em seu livro *The Silent Language*, fazia a seguinte observação:

⁹ 1804-1820.

O homem hoje em dia desenvolveu para tudo que costumava fazer com o próprio corpo, extensões ou prolongamentos desse mesmo corpo. A evolução de suas armas começa pelos dentes e punhos e termina com a bomba atômica. Indumentária e casas são extensões dos mecanismos biológicos de controle da temperatura do corpo. A mobília substitui o acocorar-se e sentar-se no chão. Instrumentos mecânicos, lentes, televisão, telefones e livros que levam a voz através do tempo e do espaço constituem exemplos de extensões materiais. Dinheiro é meio de estender os benefícios e de armazenar trabalho. Nosso sistema de transportes faz agora o que costumávamos fazer com os pés e as costas. De fato, podemos tratar de todas as coisas materiais feitas pelo homem como extensões ou prolongamentos do que ele fazia com o corpo ou com alguma parte especializada do corpo. (HALL, 1959, apud MCLUHAN, 1972, p. 21-22).

Esse foi o pressuposto teórico de McLuhan: tudo que o homem cria, como forma de interagir no mundo em que vive, são prolongamentos ou extensões dos seus sentidos, são meios. E é assim que trata a roda, o alfabeto ou a eletricidade:

A roda é um prolongamento do pé. O livro é um prolongamento do olho. A roupa é um prolongamento da pele. Os circuitos elétricos, um prolongamento do sistema nervoso central.

Os meios, ao alterar o meio ambiente, fazem germinar em nós percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir – o modo de perceber o mundo. Quando essas relações se alteram os homens mudam. (MCLUHAN, 1969, p. 54-69).

E como os meios agem sobre nosso entendimento de mundo?

Apoiado nas observações que o professor John Wilson, do Instituto Africano da Universidade de Londres, fez na África, expostas na comunicação intitulada *Alfabetização pelo filme na África* (MCLUHAN, 1972, p. 64-69), McLuhan observa que a platéia alfabetizada aceita seu papel passivo de consumidor na presença de um filme ou de um livro, enquanto a platéia africana não alfabetizada, não; gosta de participar o tempo todo falando, cantando. Essa platéia africana age assim porque não aprendeu a seguir em

silêncio – cada um para si próprio – o desdobramento de uma narrativa, como aprendeu o homem que lê um livro.

Através de observações dessa natureza, McLuhan constata que os meios exercem importante papel nas relações que estabelecemos no mundo porque nos fornecem padrões de comportamento e de pensamento.

Quando numa cultura se introduz uma nova tecnologia – não importa se teve origem externa ou foi produzida em seu interior – e essa tecnologia acentua um dos nossos sentidos, a relação entre os sentidos se altera. McLuhan cita a indução por ruído ou a hipnose como mecanismos que têm por finalidade isolar um sentido a fim de anestesiar os demais. Em circunstâncias como essas, a relação entre os sentidos muda e o resultado é a ruptura do padrão de percepção. Por isso, *"o homem tribal, analfabeto, vivendo sob a intensa pressão da organização auditiva de toda experiência, está, como se fosse, em estado de transe."* (MCLUHAN, 1972, p. 48-49).

Paul Valéry fez, em 1934, uma observação sob certo aspecto análoga, em seu ensaio "La Conquête de l'Ubiquité", do livro *Pièces sur l'Art*:

(...) o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as idéias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. [...] Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável. (VALÉRY, 1934, apud BENJAMIN, 1980, p. 3).

Naquela época, o cinema, depois da fotografia, era o novo meio a introduzir mudanças nos conceitos que se tinha sobre arte. E Valéry, assim como Benjamin (1980), em 1936, estavam sensíveis ao fato. Se a tecnologia transforma o modo como o artista produz sua obra e a modifica, acaba, portanto, por introduzir mudanças também no conceito que se tem sobre arte. É isso que nos diz Valéry e é nesse sentido que McLuhan "retoma" essa análise:

(...) pode-se dizer que o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um ou mais de nossos sentidos em sua ação exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada. O fato é comparável ao que sucede ao acrescentar-se uma nova nota a uma melodia. E quando o equilíbrio de relações entre os sentidos se altera em qualquer cultura, então o que antes parecia claro pode subitamente tornar-se confuso, e o que era vago ou opaco, transluzente. (MCLUHAN, 1972, p.70-71).

É importante observar que Valéry, ao falar em inovações que transformam as técnicas das artes, refere-se, sem usar o termo, às tecnologias no mesmo sentido de McLuhan. Assim como McLuhan, Valéry acentua que a inovação técnica ("o admirável incremento de nossos meios") introduz idéias e hábitos que asseguram essas mudanças (não só no modo de fazer, mas na obra em si e no conceito de arte). Sob esse ponto de vista, Valéry antecipou McLuhan que, entretanto, trata as tecnologias como extensões dos sentidos humanos e é essa consideração que justifica a amplitude da mudança.

Benjamin (1980) cita Valéry porque também estava sensível às mudanças introduzidas pelas técnicas que possibilitaram a reprodução da obra de arte. Seu foco é o estatuto da arte processada pela tecnologia e a implicação dessa inovação no conceito de arte. Contrariamente a McLuhan, considera os efeitos da tipografia sobre a literatura, como um aspecto isolado do fenômeno geral que pretende entender no nível da história mundial. Entre os dois autores, entretanto, há interessantes pontos de aproximação. Benjamin refere-se, por exemplo, ao deslocamento dos sentidos e à mudança que esse deslocamento provoca, quando fala da fotografia:

Com ela [a fotografia], pela primeira vez, no tocante à reprodução de imagens, a mão encontrou-se demitida das tarefas artísticas essenciais que, daí em diante, foram reservadas ao olho fixo sobre a objetiva. Como, todavia, o olho capta mais

rapidamente do que a mão ao desenhar, a reprodução das imagens, a partir de então, pode se concretizar num ritmo tão acelerado que chegou a seguir a própria cadência das palavras. [...] A litografia abria perspectivas para o jornal ilustrado; a fotografia já continha o germe do cinema falado. (BENJAMIN, 1980, p. 6).

E completa, com Valéry:

Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal. (VALÉRY, 1934, apud BENJAMIN, 1980, p. 6).

Vê-se, nessa rápida menção aos trabalhos dos autores aqui citados, que as hipóteses teóricas de McLuhan foram construídas historicamente e que a preocupação com os efeitos que as novas tecnologias podem produzir na vida e no pensamento humanos ecoa em diversos campos do conhecimento. Essas relações interdiscursivas podem nos ajudar a compreender o contexto das idéias de McLuhan.

2.2 A palavra enquanto meio

"A linguagem é para a inteligência o que a roda é para os pés" (MCLUHAN, 1999, p. 97). A linguagem, enquanto extensão da inteligência, é capaz de gerar novos modos de agir e pensar.

Segundo McLuhan (1999), a palavra falada envolve todos os sentidos intensamente. Mergulhados na oralidade, os homens de uma cultura não alfabetizada têm uma percepção de mundo regida pela simultaneidade com que os sentidos atuam. A palavra falada integra esse ambiente de percepção. O homem dessa cultura oral vive num mundo audio-tátil e não há

separação entre ação e pensamento. A percepção de mundo é sincrética, sinestésica e tátil, regida por um profundo senso prático.

Em depoimento à revista *Isto é*, Kaká Werá Jecupe, índio tapuia, ou txucarramãe (guerreiro sem arma), confirma esse tipo de percepção provocada pela oralidade:

Para o tupi-guarani, ser e linguagem são uma coisa só. A palavra tupuy designa ser. A própria palavra tupi significa som em pé. Nosso povo enxerga o ser como um som, um tom de uma grande música cósmica, regida por um grande espírito criador, o qual chamamos de Namandu-ru-etê, ou Tupã, que significa o som que se expande. Um dos nomes de alma é neeng, que também significa fala. Um pajé é aquele que emite neeng-porã, aquele que emite belas palavras. Não no sentido de retórica. O pajé é aquele que fala com o coração. Porque fala e alma são uma coisa só. É por isso que os guaranis-cayowas, por desilusão dessas relações com os brancos, preferem recolher a sua palavra-alma. Se matam enforcados (como vem acontecendo há cerca de dez anos, em Dourados, em Mato Grosso do Sul) porque a garganta é a morada do ser. Por aí você pode ver que a relação da linguagem com a cultura é muito profunda para o tupi-guarani. (ASSUNÇÃO, 1999).

Já a palavra escrita significa uma ruptura. Introduz no mundo oral a visualidade e a fragmentação. Inaugura a consciência da palavra enquanto signo, representação. A percepção agora se organiza em um tempo e espaço uniformes, contínuos e interligados; especializa-se.

*O ouvido não tem preferência particular por um 'ponto de vista'. Nós somos **envolvidos** pelo som. Este forma uma rede sem costuras em torno de nós. Costumamos dizer: "A música encherá o ar". Nunca dizemos: "A música encherá um segmento **particular** do ar".*

Ouvimos sons vindos de toda parte, sem jamais haver um foco. Os sons vêm de "cima", de "baixo", da "frente", de "trás", da "direita", da "esquerda". Não podemos fechar a porta aos sons automaticamente. Simplesmente não possuímos pálpebras auditivas¹⁰. Enquanto o espaço visual é um continuum organizado de uma espécie uniformemente interligada, o mundo auditivo é um mundo de relações simultâneas. (MCLUHAN, 1969, p. 139).

¹⁰ Compreendemos essa afirmação do ponto de vista do fenômeno físico da percepção, pois, do ponto de vista psíquico, podemos supor mecanismos que poderiam ser descritos como "filtros" dessa percepção e que funcionariam como "pálpebras auditivas" para o que se ouve.

A passagem de uma cultura oral para uma cultura escrita foi gradativa. Entre palavra manuscrita e a impressa houve um processo de lenta mudança de percepção.

Para McLuhan, a cultura manuscrita guardava vínculos estreitos com a cultura oral. Era uma espécie de conversação, porque na Antiguidade e na Idade Média ler era necessariamente ler em voz alta. A publicação de um livro era um evento oral, em que seu autor formulava um sujeito que se postava diante de um auditório e o lia, submetendo-o à apreciação da platéia. Essa performance enquanto "leitura" do livro estava prevista no ato de sua enunciação. Por isso, mantinha estreitos vínculos com a cultura oral. E também por isso *"a linguagem e a literatura medievais eram, na época, o que são hoje o cinema ou o 'show' de televisão"* (MCLUHAN, 1972, p. 130), um acontecimento público, para recepção de um grupo de pessoas, o contrário da atitude individual e silenciosa que se supõe na leitura de um livro impresso.

O significado da invenção da tipografia é construído por McLuhan pouco a pouco na *Galáxia*. Com a tecnologia de Gutenberg entramos na era do surto da máquina, afirma a certa altura (MCLUHAN, 1972, p. 216), e a organização social passa a ser regida pelo princípio da segmentação (das ações, das funções, dos papéis que os indivíduos desempenham). Passamos a traduzir a visão de mundo auditiva, sinestésica e sincrética em termos visuais, em que se supõe um tempo e espaço agora lineares e não simultâneos.

O alfabeto fonético utilizado na escrita ocidental representou uma ruptura com o mundo mágico da audição. *"O homem recebeu um olho em troca do ouvido."* (MCLUHAN, 1969, p. 72-73). O resultado desse novo padrão de interação pode ser observado através de nosso hábito de pensar em pedaços, de dividir nosso discurso em partes. Tornamo-nos especializados em tarefas. Dividimos o todo em partes, as classificamos e ordenamos, num processo de "departamentalização" linear que é inerente à tecnologia do alfabeto.

Ao abordar a palavra escrita enquanto meio, McLuhan lança mão de uma suposição interessante que nos ajuda a compreender essa questão:

Suponhamos que em lugar de ostentar as listras e estrelas, tivéssemos de escrever as palavras 'bandeira americana' num pedaço de pano e exibi-lo como pavilhão nacional. Embora os símbolos transmitissem o mesmo significado, o efeito seria bem diferente. Traduzir o rico mosaico visual das listras e estrelas para a forma escrita significaria privá-la da maior parte de suas qualidades de experiência e de imagem corporada, embora o vínculo literal abstrato permanecesse quase o mesmo. (MCLUHAN, 1999, p. 101).

O que diferencia esses dois meios – a imagem e a escrita – é o padrão básico de cultura, porque são distintos os padrões de percepção do mundo que cada meio cria.

Por isso, numa cultura essencialmente oral, uma única geração alfabetizada pode ser suficiente para desligar o indivíduo da teia tribal. Seus novos hábitos e costumes podem dar início a uma nova cultura que, de alguma forma, pode representar uma ameaça para a cultura anterior, pela perda da memória. Entretanto, o que atua nesse indivíduo para que isso aconteça, não é o conteúdo do que ele aprende, mas a ruptura introduzida pela escrita no seu padrão de percepção e interação no mundo: é resultado da súbita mudança provocada pelo choque entre a experiência essencialmente auditiva da oralidade e a experiência visual introduzida no seu padrão de comunicação pela escrita. Mesmo as tentativas de manutenção da cultura oral de um povo através de registros escritos, por exemplo, não altera a questão: a oralidade sob a forma escrita já não é uma oralidade primária, mas secundária (ONG, 1998, p. 19) e, nesse caso, o contato com o oral se faz através da escrita, ou seja, é através do padrão visual da escrita que se busca o auditivo do oral – a mudança de padrão de percepção já se operou.

Porém, com a eletricidade, novos padrões de percepção e novas formas de interação foram introduzidos. O que mudou?

2.3 A palavra e a eletricidade

"Nossos valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido consideravelmente afetados pelos meios elétricos, tais como o telefone, o rádio e a televisão"(MCLUHAN, 1999, p. 101).

Primeiro, algumas considerações sobre a eletricidade¹¹.

A energia elétrica não é um meio especializado. Assim como a informação, pode ser aplicada de diversas maneiras, a muitas espécies de tarefas. Como não se restringe a um lugar ou ao tipo de trabalho que se realiza, a eletricidade cria padrões de descentralização e diversificação no trabalho a ser executado. McLuhan destaca que, na indústria, a diferença entre a era mecânica e a elétrica está na forma de armazenamento. Na era elétrica, não há tantos bens estocados, mas materiais em transformação armazenados em diferentes lugares (componentes de um carro, por exemplo). A ênfase, portanto, está no processo. E a mesma separação entre a fonte de energia e o processo ocorre com a automação da era eletrônica (MCLUHAN, 1999).

Processo, descentralização, diversificação, multiplicidade de tarefas, sincronização de operações, não especialização, velocidade. Com esses padrões, a eletricidade (e a eletrônica) substituiu a linha de montagem linear e seqüencial da era mecânica. Essa foi a mudança introduzida pelos novos meios. E esses novos padrões passaram a reger não só a produção industrial, mas a produção da comunicação, de meios como a televisão ou o rádio.

Nossa nova tecnologia elétrica vai agora produzindo a extensão do processamento instantâneo do conhecimento mediante aquela inter-relação que há muito se manifesta em nosso sistema nervoso central. É esta mesma velocidade que constitui a "unidade orgânica" e que acaba com a era mecânica

¹¹ A eletricidade começou a ser utilizada para iluminação pública no último quarto do século XIX. Em 1875, um gerador foi instalado na *Gare du Nord*, em Paris para fornecer eletricidade às lâmpadas do arco da estação. A primeira grande instalação hidrelétrica teve sua construção iniciada em 1886, junto às cataratas do Niágara (ENCYCLOPAEDIA, 1986, p. 3751).

que atingira alta velocidade com Gutenberg. A automação traz uma real "produção em massa" – não em termos de tamanho mas de abrangimento inclusivo e instantâneo. Este também é o caráter dos "meios de massa". Eles indicam, não o tamanho de suas audiências, mas o fato de que todo mundo se envolve neles ao mesmo tempo. Dessa maneira, sob a automação, as indústrias de utilidades compartilham do mesmo caráter estrutural das indústrias do entretenimento, naquilo em que ambas se aproximam da condição da informação instantânea. A automação não afeta somente a produção, mas também o consumo e o mercado; pois, no circuito da automação, o consumidor se transforma em produtor – assim como o leitor da imprensa telegráfica em mosaico produz as suas próprias notícias ou simplesmente é suas próprias notícias. (MCLUHAN, 1999, p. 392).

Também a educação sofreu o impacto das novas tecnologias, pois *"a continuar em seus padrões atuais de desrelações fragmentadas, os currículos de nossas escolas não farão senão garantir a formação de cidadãos incapazes de entender o mundo cibernético em que vivem"* (MCLUHAN, 1999, p. 389).

Interdisciplinaridade, vínculo com o trabalho, prazer, aprendizagem lúdica, envolvimento, avaliação de processo, aprender a aprender, saber aplicar a informação, organização de conteúdos em espiral, diversidade na sala de aula, escola inclusiva etc. são alguns termos com os quais convivemos no meio educacional. Resultam de questionamentos do modelo anterior. Refletem o modo de organizar o conhecimento da era elétrica.

Diz McLuhan que a luz elétrica é informação pura, algo como um meio sem mensagem, a não ser que veicule palavras escritas. E então formula a idéia de que o conteúdo de um meio é sempre outro meio, uma vez que especializa um outro ou apura ou acelera nossa percepção porque amplifica algum de nossos sentidos de modo totalmente novo. Assim é que:

O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar: "Qual é o conteúdo da fala?", necessário se torna dizer: "É um processo de pensamento, real, não verbal em si mesmo." Uma pintura abstrata representa uma manifestação direta dos processos do pensamento criativo, tais como poderiam comparecer nos desenhos de um computador.

Estamos aqui nos referindo, contudo, às conseqüências psicológicas e sociais dos desenhos e padrões, na medida em que ampliam ou aceleram os processos já existentes. (MCLUHAN, 1999, p. 22).

Usada para uma intervenção cirúrgica ou uma partida noturna de beisebol, McLuhan sustenta que, embora se pudesse dizer que essas atividades constituem o conteúdo da luz elétrica, este fato serve apenas para destacar que o meio é a mensagem porque é ele que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. E que o conteúdo de qualquer meio nos cega para a natureza desse mesmo meio (MCLUHAN, 1999, p. 23).

Com a eletricidade, as novas tecnologias surgidas deram origem a novos padrões de percepção. A palavra oral e a escrita se reconfiguram nos novos meios. As noções de tempo e de espaço se modificam: longe ou perto não são valores absolutos para veículos especializados em encurtar distâncias. A informação que demorava certo tempo para chegar por carta, chega mais rápido com o telegrama e pode ser transmitida num tempo cada vez mais curto pelo rádio, pelo telefone ou pela televisão.

É a natureza dos novos meios e as mudanças que provocam nas relações entre os saberes e nas formas de organização do conhecimento que se pode considerar sua mensagem.

2.4 O meio é a mensagem

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilizar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio - ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos - constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma

nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. (MCLUHAN, 1999, p. 21).

Para exemplificar esse conceito – o meio é a mensagem – McLuhan compara a automação¹² das indústrias americanas com as tecnologias mecânicas (MCLUHAN, 1999).

Enquanto a máquina projeta um modelo de estruturação da associação e do trabalho humanos baseado na fragmentação e centralização, a automação fornece um modelo integral e descentralizado, porque, embora tenha eliminado funções exercidas pelos homens, criou novas tarefas e renovou a forma de associação humana no trabalho e reestruturou as relações sociais.

Para McLuhan, não é o que se faz com a máquina ou o sistema de automação que constitui o seu significado ou mensagem, ou seja, o significado não se encontra na finalidade ou no produto de seu uso, mas na metáfora que o meio (enquanto signo) representa na ordem das estruturas de organização das relações do homem no mundo. O importante não é o que faz, mas como faz.

Ao assimilar um meio como prolongamento ou extensão de si mesmo, o homem cria esquemas mentais que organizarão sua atuação no meio ambiente. *"Pois a 'mensagem' de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas"* (MCLUHAN, 1999, p. 22).

O século XX contemplou a criação de meios que revolucionaram o modo como os homens passaram a se relacionar com a informação, como a televisão e o computador. E a abordagem moral dos efeitos provocados por esses meios está sempre presente. Muito já se discutiu sobre a influência da

¹² McLuhan se refere à automação elétrica programada pelo computador. Interessante notar que esse autor refere-se com muita frequência às tecnologias elétricas e algumas vezes à eletrônica, referindo-se ao computador. McLuhan não faz distinção entre as tecnologias elétrica e eletrônica. Vale lembrar que ele arrola como tecnologias elétricas, por exemplo, o telefone, o rádio e a televisão que hoje também são tecnologias eletrônicas. É importante lembrar que a automação – enquanto aplicação dos estudos de Robótica – era incipiente à época dos escritos de McLuhan e que o primeiro computador pessoal, o Altair, foi criado em 1975 e não era em nada parecido com os microcomputadores que usamos atualmente.

televisão na educação das crianças. Questões relacionadas à censura, à violência social, aos hábitos culturais. Formularam-se hipóteses sobre o comportamento das crianças e adolescentes na escola, a perda do hábito de leitura, o nível vocabular utilizado nas conversações e outras preocupações que ainda rondam as mesas de debates.

"Quando confrontados com uma situação inteiramente nova, tendemos a ligar-nos aos objetos, ao sabor do passado mais recente. Olhamos o presente através de um espelho retrovisor." (MCLUHAN, 1969, p. 102-103). Na falta de parâmetros, tendemos a analisar o novo com os valores e critérios do que já é conhecido.

As questões morais acerca das mudanças provocadas pela televisão e agora sobre o uso do computador, especialmente da internet, já fazem parte de nosso dia a dia. Nunca se discutiu tanto a questão dos direitos autorais, a atuação dos *hackers*, *crackers*¹³ e outras denominações que se dão aos "invasores" que perscrutam nossas páginas na internet e vasculham nossos computadores. O fato é que, na maioria das vezes, o enfoque dado a essas questões é equivocado, porque nem sempre se tem clara a origem dos problemas, ou a sua natureza.

Nesse aspecto, a análise de McLuhan pode representar uma grande contribuição: pode iluminar os problemas acarretados pelas mudanças que uma nova tecnologia pode provocar na vida dos homens, na forma como pensam e agem.

Se o individualismo que alimenta a produção na cultura tipográfica se modifica sob os efeitos dos novos meios, o conceito de autoria muda e a relação com o conhecimento se transforma. Assim como os pesquisadores precisaram compreender o significado da aprendizagem na cultura oral africana para ensinar os africanos não alfabetizados (MCLUHAN, 1972, p. 64-

¹³ *Hacker* é um termo que designa o indivíduo especializado em desvendar códigos de acesso a computadores. Pode ser "do bem" e, nesse caso, informa os responsáveis pelo sistema invadido, para que providenciem a correção. Mas também pode ser "do mal" e, então, provocar estragos nos sistemas que invadem. (Cf. <http://www.bpiropo.com.br/em20021003.htm>). O *cracker* é conhecido como um *hacker* "do mal", que torna públicas as falhas de segurança que descobre. Por isso, o termo designa também os programas que desbloqueiam senhas e outras travas de aplicativos.

69), hoje precisamos compreender os efeitos da cultura digital na aprendizagem de nossos alunos. Se o meio é a mensagem e isso significa que uma tecnologia é capaz de provocar mudanças de ordem perceptiva e sensorial e que essa mudança de percepção pode alterar a forma como interagimos no mundo, como pensamos e como organizamos o nosso conhecimento, não nos resta outra alternativa senão estudar os meios para conhecer sua mensagem.

2.5 Considerações finais do capítulo

Nesse capítulo procuramos analisar e desenvolver a concepção de meio a partir dos estudos realizados por Marshall McLuhan. A compreensão do meio como mensagem tornou-se fundamental para refletirmos sobre como a autoria se configura sob diversas condições de materialidade do discurso.

No próximo capítulo, vamos nos deter na análise das possibilidades de autoria sob as culturas oral, escrita e impressa e observar como a mudança do status material do discurso pode determinar procedimentos de autoria diversos.

Cap. 3 – Meios, culturas e procedimentos de autoria

Fonte: MANGUEL, 1997, p.122

*Toda compreensão das
mudanças sociais e culturais é
impossível sem o conhecimento do
modo de atuar dos meios como
meio ambiente.*

McLuhan

Ao buscar compreender a importância da materialidade discursiva para a constituição da autoria do discurso, deparamo-nos com a necessidade de analisar diferentes tecnologias sob os quais se configura a palavra na civilização ocidental, ao longo de sua história.

No primeiro capítulo, comentamos que a natureza da materialidade discursiva pode ser determinante do sentido do discurso. Desenvolvemos, no segundo capítulo, a idéia de que os meios atuam na percepção e interação do homem no mundo, configurando e controlando a proporção e a forma das ações e associações humanas. Assim, buscamos ampliar nossa investigação acerca da maneira como a materialidade do discurso, enquanto meio, pode contribuir para a constituição da identidade dos enunciados que formulamos.

Vamos trabalhar com a hipótese de que, enquanto sistemas passíveis de descrição, os meios que utilizamos para nos comunicar compreendem regularidades e rupturas que podem ser significativas na determinação de procedimentos de autoria e partir para a análise das relações que a materialidade discursiva, ou o meio, mantém com o discurso e a produção do conhecimento.

Observar a natureza da palavra – nas culturas oral, manuscrita e impressa – e como a autoria se configura sob seu domínio é nosso objetivo no presente capítulo. Utilizando os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores, buscaremos entrever como se configura a autoria em cada cultura delimitada. Esta análise não se pretende exaustiva, dada a complexidade dos fenômenos observados.

Entendemos que em determinados momentos de nossa história desenvolvemos conhecimentos e tecnologias que alteraram profundamente nosso modo de viver e de interagir no mundo e que, por isso, fundaram

culturas¹⁴. Entendemos também que, devido a essa presença determinante das tecnologias – os meios – na vida do homem, *"toda compreensão das mudanças sociais e culturais é impossível sem o conhecimento do modo de atuar dos meios como meio ambiente."*(MCLUHAN, 1969, p. 54).

Tomamos a autoria *"como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência"* (FOUCAULT, 2000, p. 26).

Compreendemos que o discurso é dialógico não só porque supõe o diálogo entre um sujeito e seu interlocutor, mas também porque se constrói em relação a outros textos, que compõem sua formação discursiva.

Entendemos que a autoria é um procedimento que atua na produção de discursos, seja no momento de locução ou escrita ou no momento de audição ou leitura, pois: *"Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em reação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores."*(BAKHTIN, 1997, p. 333).

O autor que percebemos no discurso é uma imagem, não uma imagem representada, visível, mas um princípio ativo da representação (sujeito representador). Portanto, todo discurso supõe a formulação de um "eu" e um "tu" subjacentes. Ainda que a relação dialógica suscitada pelos diferentes meios seja distinta, o sujeito que fala ou escreve e o que ouve ou lê são personagens virtuais, constituídos no e pelo discurso.

Sabemos que diferentes formatos de representação tornam visíveis diferentes propriedades do mundo. Procuraremos demonstrar a seguir como meios distintos podem produzir sobre a autoria efeitos que alteram a forma como esse procedimento atua sobre o discurso.

¹⁴ Por "cultura" entendemos aqui: conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e de outros valores morais e materiais característicos de uma sociedade.

3.1 Autoria na cultura oral

3.1.1 Cultura oral

Numa cultura oral primária¹⁵, o recurso de armazenagem de informação como forma de preservar cultura e disseminar conhecimentos adquiridos é a memória. Uma questão que se coloca aos indivíduos que vivem em tal cultura diz respeito ao processo de memorização. Como formular o pensamento para que ele possa ser memorizado pelo ouvinte e ser reproduzido posteriormente?

Pensar pensamentos memoráveis exige a adoção de padrões mnemônicos para produção do discurso. Segundo Ong,

O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados (a assembléia, a refeição, o duelo, o "ajudante" do herói e assim por diante), em provérbios que são constantemente ouvidos por todos de forma a vir prontamente ao espírito, e que são eles próprios modelados para a retenção e a rápida recordação – ou em outra forma mnemônica. As reflexões e os métodos de memorização estão entrelaçados. A mnemônica deve determinar até mesmo a sintaxe. (ONG, 1998, p. 45).

No mesmo sentido nos fala Havelock (1996, p. 53-78, 145), referindo-se à técnica oral da comunicação conservada que possivelmente deu origem à inteligência helênica que, assim, esteve nas mãos dos verbalmente mais dotados.

Desse modo, as fórmulas funcionam como apoio para a memória, como expressões fixas que auxiliam a manter a lembrança do que se diz. Toda

¹⁵ Referimo-nos aqui à oralidade primária, tal como compreendida por Ong: "(...) designo como 'oralidade primária' a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão" (ONG, 1998, p. 19).

elocução que se faça fora desses padrões perde-se no vento, dado o caráter evanescente da oralidade.

Numa cultura oral, refletir atentamente sobre algo em termos não formulares, não-padronizados, não mnemônicos, ainda que isso fosse possível, seria uma perda de tempo, pois esse pensamento, uma vez terminado nunca poderia ser recuperado com alguma eficácia, tal como o seria com o auxílio da escrita. (ONG, 1998, p.46).

Devido a essa necessidade de memorização, a sintaxe da oralidade tende a se organizar mais através das coordenações aditivas do que das subordinações e o pensamento tende a ser menos fragmentado, ou seja, menos analítico, e mais sintético.

Além disso, a oralidade supõe um interlocutor que atua durante a construção da elocução, que reage e assim interage e interfere no enunciado que ouve através de suas reações (gestos, expressões faciais e sonoras). O ouvinte mantém com o locutor uma forte relação, um vínculo, uma interação. Ocupa um lugar previsto para si no discurso, tomando o que ouviu e recolocando num contexto próprio, porque nós só nos apropriamos do que nos faz sentido e o sentido se faz quando finalmente conciliamos a fala do outro no universo de nossas representações de mundo e formulamos para essa fala um sujeito cujo lugar podemos ocupar.

3.1.2 Autoria na cultura oral

Uma vez que o discurso se encontra delimitado pelas fórmulas e expressões fixas, as marcas das singularidades de estilo pessoal encontram-se restritas à administração dos esquemas e padrões mnemônicos. O autor atualiza o conteúdo de sua elocução, mas mantém a fórmula que lhe dá forma.

A memória viva conserva o que é necessário à vida presente. Descarta gradativamente o que se tornou inteiramente irrelevante. Todavia, prefere remodelar a descartar. Informações e experiências novas são continuamente inscritas segundo os modelos herdados. (HAVELOCK, 1996, p. 140).

Devido à necessidade de conservar a forma já conhecida, as marcas que preservam a memória, a autoria nas culturas orais apresenta-se como um forte procedimento de controle interno do discurso, aliado à disciplina, a Retórica, que dita as regras de formalização da elocução.

Ao mesmo tempo, a autoria acaba por se configurar, também, em um mecanismo de controle social do discurso, pois ao poeta, particularmente o épico, cabia a divulgação da cultura e sua literatura constituía uma referência e um padrão de linguagem para os membros de sua comunidade, uma vez que a poesia era parte do seu cotidiano (HAVELOCK, 1996, p. 159).

Ao discurso compete a preservação de uma identidade cultural e histórica e, nesse sentido, Havelock descreve os propósitos da educação grega:

O sistema educacional grego, se me permitem usar o termo, era colocado inteiramente a serviço dessa tarefa de conservação oral. Ele realmente conservaria e transmitiria os mores apenas se o aluno fosse treinado para uma identificação psicológica com a poesia que ouvia. O conteúdo do enunciado poético devia ser expresso de modo a permitir essa identificação. Isso significava que ele só podia versar sobre ações e eventos envolvendo pessoas. (HAVELOCK, 1996, p. 249).

Por outro lado, pelo fato da produção do discurso estar assim fortemente ajustada a formas fixas, a locução, enquanto evento, é uma performance de autoria, pois é nesse momento que as singularidades e o estilo pessoal do autor se revelam, através da entonação, dos gestos e das expressões.

A autoria numa cultura oral desenha um sujeito do discurso hábil o suficiente para dispor o conteúdo a ser comunicado nas formas pré-existent; ou seja, na acomodação de conteúdos novos em formas

conhecidas. Essa versatilidade exigida daquele que fala se deve à fragilidade do meio de que se dispunha para armazenagem de informação. A emersão do sujeito que fala esse discurso acaba circunscrita à habilidade daquele que ocupa o seu lugar de impressionar os ouvintes, dar sentido ao texto que fala e facilitar a memorização do que diz.

Portanto, talvez se possa afirmar que, nas culturas orais primárias, a autoria, além de fundada na reprodução de padrões estéticos com função mnemônica, manifesta-se também através da performance do sujeito no momento da elocução, pois dessa condição de produção também depende a constituição do sentido do discurso. São seus gestos, expressões, entonações e modulações de voz responsáveis, em certa medida, pela evocação do sentido que se pode atribuir ao discurso que se ouve.

3.2 Autoria na cultura manuscrita

3.2.1 A ruptura produzida pela escrita

A escrita alfabética¹⁶ cultivada na cultura ocidental baseia-se na correspondência entre as unidades de sons (os fonemas) e as letras e teve sua origem no alfabeto criado por povos semíticos – os fenícios – por volta de 1500 a.C. (ONG, 1998). Como esse alfabeto possuía apenas consoantes, considera-se um grande feito dos gregos a invenção de um alfabeto completo, por volta do séc. VIII a.C.¹⁷, contendo as vogais.

¹⁶ A escrita cuneiforme dos sumérios é o primeiro dos registros escritos conhecidos e data de cerca de 3500 a.C. (ONG, 1998, p. 101).

¹⁷ As primeiras composições com o alfabeto fonético grego de que se tem notícia datam de 700 a 650 a.C. e constituem quatro documentos, de Homero e Hesíodo, *Ilíada*, *Odisséia*, *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. (HAVELOCK, 1996, p. 133).

Antes da invenção do papel¹⁸, escrever exigia grande habilidade manual e mecânica. As superfícies ásperas e irregulares exigiam ferramentas específicas para a escrita. Grafar as letras era, assim, tarefa trabalhosa para a qual nem todos os autores estavam habilitados. Essa dificuldade gerou o hábito de contratar escribas, para os quais os textos eram ditados.

Durante a Idade Média, na Europa, os autores muito freqüentemente empregavam escribas. Compor à medida que se escreve, produzir um pensamento com a pena na mão, particularmente em composições breves, era, evidentemente, algo praticado desde até certo ponto desde a Antiguidade, mas isso se tornou mais comum em relação à composição literária ou outras composições mais longas em diferentes épocas nas diversas culturas. Ainda era raro na Inglaterra do século XI e, quando ocorria, até mesmo então, podia ser feito em uma moldura psicológica tão oral que nos é difícil imaginá-lo. (ONG, 1998, p. 111).

A oralidade persistiu durante muito tempo, na Idade Média, como meio privilegiado na cultura ocidental. Segundo ONG (1998, p. 112-113), no séc. XII, num tribunal de júri, as testemunhas eram mais confiáveis do que os textos escritos, porque podiam defender oralmente suas idéias. Os documentos freqüentemente não eram datados, provavelmente porque a datação exigiria que o escriba se manifestasse sobre a localização do documento no tempo e isso era um problema à época, que não dispunha de mecanismos de contagem de tempo padronizadas¹⁹ – a referência poderia ser a criação do mundo, o nascimento de Cristo ou outro evento – e coexistiam formas de contagem de tempo diversas.

Morrison (1995) questionou a tese de que o alfabeto grego teria estabelecido a prioridade do texto escrito sobre o oral. Para ele, o desenvolvimento do texto escrito foi mais gradual. Considera que, antes do surgimento de recursos gráficos que tratasse a escrita como texto, não se podia falar na prioridade do texto escrito sobre o oral: "*o texto só começou a*

¹⁸ O papel foi manufaturado na China por volta do séc. II a.C., difundido no Oriente Médio por volta do séc. VIII d.C. e produzido na Europa pela primeira vez apenas no séc. XII (ONG, 1998, p. 111).

¹⁹ O calendário gregoriano que utilizamos foi introduzido em nossa cultura no séc. XVI.

existir quando a página – e não a frase ou a declaração – tornou-se unidade predominante de sua organização”(MORRISON, 1995, p. 144).

Não é nossa pretensão, aqui, abraçar essa polêmica a respeito do fato cultural e das circunstâncias históricas que geraram a cultura escrita; gostaria apenas de observar que da invenção do alfabeto fonético até a da prensa, por Gutenberg, na primeira metade do séc. XV, vivemos um processo de especialização do meio, rumo a uma especificação que lhe garantisse autonomia com relação ao oral e identidade enquanto sistema.

Ao procurar entender o papel da escrita na formação do pensamento, Olson defende a idéia de que a manipulação dos símbolos e artefatos da escrita gerou novos conceitos que trouxeram implicações para nossas atividades cognitivas e culturais. *"A escrita não é mera transcrição da fala, mas, ao contrário, proporciona um modelo para a fala"* (OLSON, 1997, p.274). É a partir dessa relação entre a escrita e a fala que o autor tece as considerações a respeito de como a escrita – enquanto modelo de linguagem – produz o pensamento posterior à escrita.

Embora o pensamento posterior à escrita seja em boa parte o mesmo pensamento comum [...] ele não está preso exclusivamente à prática de ler e escrever; pode estar (na verdade, em certa medida está) embutido no discurso oral de uma sociedade que já assimilou a escrita. [...] O pensamento pós-escrita não se restringe ao meio da escrita, embora a escrita e a leitura sejam importantes para sua evolução. (OLSON, 1997. p. 297).

Não se trata de discutir a anterioridade temporal da fala com relação à escrita, tampouco de pensar a escrita como instrumento de evolução da fala, ou mesmo de defender a vitalidade do discurso oral nas sociedades que dominam a escrita, mas de discutir o processo de transformação que se opera no pensamento e no discurso oral a partir do momento em que se

teve conhecimento da modalidade escrita da língua, especialmente no âmbito das escritas alfabéticas, dado o vínculo estreito que essas escritas mantêm com o oral. Como entender esse processo?

Em busca de compensar a perda do contexto de produção da comunicação oral, a escrita gerou conceitos que categorizam o discurso escrito e controlam o modo como deve ser interpretado. Distinguimos, assim, uma suposição de uma observação, de uma conjectura, de uma inferência etc. e desenvolvemos recursos para configurar o texto escrito de modo a tornar perceptível sua conformação.

Essa prática da escrita apresenta duas conseqüências: primeiro constitui um discurso metalingüístico e então o pensamento sobre as coisas passa a ser também um pensamento sobre o pensamento (o próprio signo da representação passa a ser objeto representado). Segundo, produz a consciência da linguagem, uma vez que o instrumento conceitual criado pela escrita possibilitou a análise, reflexão e planejamento do discurso. A própria fala passa a ser alvo de análise baseada no modelo produzido pela escrita: são teorias formuladas com base nas categorias que a escrita trouxe à consciência (o que não quer dizer que uma língua sem escrita não possua as características que a escrita fez conscientes). Por isso Olson diz que, em certa medida, o pensamento pós-escrito está embutido na fala das sociedades que dominam a escrita. *"Podemos falar de conjecturas tanto quanto podemos ler e escrever sobre elas."* (OLSON, 1997, p.297).

O pensamento pós-escrito não se restringe ao meio da escrita também porque tem suas raízes no discurso oral comum. Os registros escritos fizeram-se em estreita relação com o oral e mesmo os traços diferenciais mais marcantes da escrita derivaram, historicamente, dessa relação. As fronteiras entre essas modalidades da língua são, em muitos casos, bastante difusas.

Por outro lado, na medida que o pensamento passa a se articular segundo os modelos gerados pela escrita, a fala também sofre transformações. Somos capazes de formular enunciados orais articulados conforme as categorias da escrita, planejados segundo a sintaxe da escrita. Numa conversação, somos levados a fazer uso de uma gramática própria do texto escrito em maior ou menor grau: dependendo da situação de comunicação em que nos encontramos, apuramos nossa fala para produzir um discurso menos ou mais culto, menos ou mais formal e o parâmetro para esses registros nos é dado pela escrita. É dessa forma que o pensamento pós-escrita se revela em nossos atos de cognição e transforma a nossa cultura.

3.2.2 Entre o oral e o escrito

Como o pensamento pós-escrita pode ter suas raízes no discurso oral comum? Para compreender essa questão, selecionamos um texto publicado em fins do séc. XV e tentamos analisar os procedimentos de leitura que poderiam suscitar. Trata-se de uma página da *Biblia Pauperum* [bíblia dos pobres], um dos muitos livros de imagens populares naquela época. Como teria o leitor acesso a esses livros?

Preso a um atril, aberta na página apropriada, essa bíblia ficava exposta aos fiéis. A cada dia, uma página. Talvez esse livro funcionasse como um guia temático para os sermões ou preces, como forma de organizar o discurso eclesiástico. Poderia também servir para leitura do rebanho iletrado. (MANGUEL, 1997, P.123).

Como o cristão iletrado leria esta página?

Bíblia Pauperum da Universidade de
Heidelberg, séc. XV
(MANGUEL. 1997. p.122)

O que esse leitor lia nas páginas dessa bíblia não era muito diferente do que se habituara a ler nas paredes ou vitrais do templo. Nas imagens que via deviam ecoar as palavras ouvidas nas muitas cerimônias de que participara. Talvez ele pudesse relembrar a entonação e os gestos que compuseram cada trecho desse texto.

A imagem que figura no alto da página, à esquerda, “fala” de como Deus amaldiçoou a serpente no Jardim do Éden depois da tentação a que submeteu Eva e a levou ao pecado. “Fala” também da expulsão de Adão e

Eva do paraíso. É uma referência ao livro *Gênesis*, capítulo 3, do Velho Testamento.

A imagem à direita dessa, mostra o anjo anunciando a Gedeão sua tarefa de libertar Israel da opressão dos inimigos. Também é uma referência ao Velho Testamento, livro *Juízes*, capítulo 6.

Na parte inferior da página, a imagem central fala da Anunciação do Messias, episódio do livro *Evangelho Segundo S. Lucas*, do Novo Testamento, em que o anjo Gabriel anuncia a Maria que Jesus Cristo nascerá de seu ventre.

Nas laterais esquerda e direita dessa última imagem, o cristão relembra as profecias de Davi, Jeremias, Isaías e Ezequiel, profetas do Velho Testamento que previram a vinda de Cristo.

Enquanto lia a página dessa bíblia – chamada de *pauperum* [dos pobres] porque era composta essencialmente de imagens, permitindo que fosse lida por aqueles que não sabiam ler – talvez o cristão nem se desse conta das palavras que se inscrevem nessas imagens. Entretanto, palavras e imagens estavam ali, à sua frente, ainda que não se configurem como *enunciados* (FOUCAULT, 2002). A palavra compõe as cenas observadas, seja no pouco texto escrito que aparece estampado como legendas para as imagens, seja através da fala do padre, que contava histórias e dava vida aos personagens.

Em meio ao contexto do cerimonial de que essa bíblia faz parte, cada página é um lembrete para o cristão do que ele não pode esquecer e se insinua como tópicos que apontam para um todo que constitui o conjunto dos saberes que compõem a religião católica. As páginas lidas poderiam ser, assim, um recurso a garantir a catequese, algo parecido como o que hoje conhecemos como um livro didático.

Ao mesmo tempo, a leitura dessa bíblia permite ao leitor acesso a um universo imaginário de histórias, remete a uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2002) composta, provavelmente, pelas muitas narrativas que

circulavam de boca em boca entre as pessoas que compartilhavam essa cultura.

As fábulas, conhecidas na cultura ocidental desde os gregos, tinham, como os contos de fadas, teor altamente moralizante e pedagógico. Na época da publicação dessa bíblia, essas narrativas orais eram amplamente cultivadas, principalmente como meio de transmissão de conhecimento e constituíam uma referência cultural para o povo da época. A *Bíblia Pauperum* era, portanto, produto dessa cultura, o que explica, talvez, a hipótese de que as imagens estampadas em suas páginas funcionassem como evocações de narrativas conhecidas que eram divulgadas como meio de fixar na memória dos ouvintes os ensinamentos de Cristo.

Se esse tipo de livro de imagens era comum naquela época, certamente se devia ao fato de muitos leitores serem analfabetos. Cada página desse livro poderia corresponder a um ou mais discursos orais que lhe atribuiriam significado, fosse a pregação no ato da missa ou a conversa entre os fiéis da Igreja em práticas familiares ou sociais. Ou seja, o assunto tratado pelo livro era tema de uma cultura oral que circulava entre os cristãos e que compunha o *espaço de correlações* (FOUCAULT, 2002) que funcionava como referencial para a construção de seu sentido.

Ensinar, divulgar ou convencer são funções quase sempre predominantes nos discursos da Igreja (nos sermões, na liturgia, na pintura dos templos ou nos impressos) que têm como objetivo provocar uma mudança de comportamento ou do modo de pensar de seu interlocutor (ouvinte, leitor, espectador). É interessante lembrar, portanto, a importância que se deu, através dos tempos, à forma desse discurso. Ao promover a fruição estética de seus discursos, a Igreja parece garantir ao cristão um contato de natureza muito mais significativa com o tema religioso: permite que o dogma se emoldure com a forma da obra de arte e que o ato de comunicação se configure como uma experiência única para cada cristão.

As iluminuras resgatadas nessas páginas parecem ter, portanto, uma função certa: registrar os saberes que compõem a doutrina, provocando uma

leitura de natureza singular, estética. E a palavra escrita está presente como a endossar ou a relembrar o discurso oral do pároco, um índice, uma pista para o que ali não está. É curioso observar que nem sempre essas inscrições estão dispostas espacialmente como um texto escrito padrão da cultura ocidental, onde as linhas se escrevem da esquerda para a direita e de cima para baixo. O que se observa nessa página da *Bíblia Pauperum* são frases (em latim ou alemão) que contornam as figuras, ou se inscrevem em faixas no interior da imagem, sem nenhuma preocupação com a orientação em que o texto é escrito. A palavra é mais um adorno à imagem, como a pontuar a pouca importância que representava, nesses livros, a palavra escrita. A cultura que circula nessa bíblia é essencialmente oral, não só porque não assegura à palavra escrita sua legibilidade, como também porque está intimamente conectada com o discurso oral que se realiza durante as cerimônias.

Que leitura é a desse cristão? De que modo ele extrai os significados da página que lê?

As imagens, assim justapostas na página, fazem menção a passagens bíblicas bastante conhecidas: poderia o contexto cultural do leitor colaborar nessa leitura. Mas como estabelecer conexão entre uma imagem e outra? Que relações se poderiam supor entre elas?

O leitor poderia localizar elementos comuns entre as imagens e fazer associações por paralelismo: anjos que anunciam o futuro aparecem em duas delas. Assim como o anjo disse a verdade a Gedeão, muito tempo antes, ele também o fez a Maria. A história se repete. E a atestar essa idéia estão os profetas, como sinetes a selar a anunciação. “Como haviam dito os profetas”, diríamos.

E por que se faz a anunciação de um messias? Onde se localiza a origem dos problemas que o homem tem a resolver? No pecado original, talvez, tal como uma das imagens sugere. É possível que o leitor dessa página fizesse essa relação, agora de causa e efeito. Ou fizesse outras, pois evidentemente não pretendemos esgotar aqui as possibilidades de leitura

dessa página. E assim sua leitura resultaria do diálogo entre as imagens: a ausência de conexões precisas entre os elementos desse discurso acaba por impelir o leitor a uma intensa relação dialógica com o texto, em busca de um sentido da leitura.

No filme *Amistad*²⁰, observamos uma cena em que um africano, capturado como escravo em 1839 e que desconhecia completamente a cultura dos americanos, obteve uma bíblia. Evidentemente, não podia lê-la, pois desconhecia o idioma em que era escrita e muito provavelmente desconhecia qualquer língua escrita. Depois de algum tempo com o livro em mãos, disse a um amigo: “Agora estou entendendo...” e pôs-se a falar sobre o que via no livro, nas imagens que continha. E por meio desse recurso “leu” ao amigo toda a história de Cristo.

No filme, esse africano fez um exercício semelhante ao do cristão: leu através das imagens. Porém, um grande abismo separa esses dois leitores: o cristão, suposto leitor da *Bíblia Pauperum*, estava inserido na cultura em que se originou a bíblia, o africano não tinha nenhum contato com a cultura que produziu o livro que tinha em mãos. Como poderiam ser idênticas essas leituras?

Um fato interessante vale ressaltar: o africano leu imagens em seqüência cronológica: cada imagem ilustrava um momento na história de vida de Cristo. Assim sendo, ele não podia nomear personagens ou qualquer objeto ou lugar que lhe fosse desconhecido. Para ele, Cristo era “o homem que é seguido pela luz” porque era assim que ele via na imagem: sobre a cabeça de Cristo havia sempre um círculo de luz. O escravo africano foi então capaz de recuperar a seqüência de ações que se desenvolvia a cada quadro, tal como uma criança não alfabetizada lê as ilustrações de um livro de histórias.

O cristão do séc. XV, imaginado aqui como um leitor potencial da *Bíblia Pauperum*, lia uma seqüência de páginas que tem outro tipo de organização: são mosaicos que condensam várias histórias e que permitem conexões não

20 AMISTAD. Direção de Steven Spielberg. EUA: DreamWorks SKG / HBO, 1997. 154 min.

apenas da seqüência narrativa dos fatos, como fez o africano no filme. O resgate do enredo das histórias ambos realizam, mas a leitura do cristão pode ir além disso: ele resgata relações entre histórias, enquanto o africano do filme recompõe, através das imagens, uma seqüência narrativa. Se o africano tivesse em mãos a *Bíblia Pauperum*, teria as mesmas possibilidades de leitura que o cristão? Provavelmente, não. Como iria o africano recuperar as várias histórias enunciadas em cada imagem? Como reconheceria nas imagens dos profetas suas profecias? Não poderia, pois não compartilha a formação discursiva que lhe permitiria tecer as relações previstas nesse discurso.

Uma comparação entre a leitura do cristão e a do africano também nos permite observar a natureza da composição dos livros a que cada um teve acesso. A bíblia do filme era um texto escrito impresso, intercalado por imagens que lhe serviam de ilustração. Essas estampas reproduziam o conteúdo da história que se podia ler. Enquanto projeto de composição, sua função, portanto, era traduzir a palavra em imagem, de forma a orientar a percepção figurativa (icônica) do conteúdo simbólico do texto escrito. A imagem assim composta no livro não se mostrava como elemento autônomo, para ser lido independentemente, embora, como o filme mostra, ela pudesse ser lida também dessa forma.

Já no livro lido pelo cristão, a *Bíblia Pauperum*, a imagem tem outro papel: é a linguagem sob a qual se constitui o texto. Aqui a palavra adquire uma função secundária e se incorpora à imagem, constituindo um elemento a mais a resgatar o universo das histórias bíblicas. Em *Amistad*, é a ilustração que adorna o texto escrito e lhe especifica o sentido na medida que transforma a imagem mental evocada pela palavra em fato visualmente perceptível.

Na bíblia do africano, a imagem está associada à palavra escrita e funciona como ilustração do texto escrito. Sua sintaxe é bastante simples, pois à palavra ficou delegado o papel principal. À língua cabe uma função importante: atuar como interface entre leitor e escritor. Aquele que lê apenas

as imagens lê parte do livro, o enredo que funciona como figuração de um pensamento mais extenso e complexo. Por isso a leitura das imagens pelo escravo africano tornou-se possível.

Já na *Biblia Pauperum*, a imagem é a linguagem do discurso, e a natureza do que se pode ler não é simples nem linear e se reporta a um outro discurso, o memorizado como elemento da cultura. Daí a complexidade dos procedimentos de autoria: a seleção de imagens específicas, a justaposição dessas imagens e a disposição espacial escolhida, a relação metonímica entre cada imagem e seu significado (na medida que é uma parte que aponta para um todo, uma cena que nos remete a uma história). A sintaxe das imagens dispostas na página não é evidente, clara ou óbvia. Não se percebe, portanto, uma proposta de leitura linear, como a feita em *Amistad*.

Por outro lado, ao comparar a leitura possível da bíblia do séc. XV e a leitura que faz o africano de uma outra bíblia, já no séc. XIX, fica evidenciada a distinção entre o papel da imagem nos dois livros. As relações intratextuais exigidas dos dois leitores são distintas. O livro que o africano tem em mãos é objeto de uma cultura escrita, o que justifica o papel secundário que a imagem assume. A ilustração sucumbe às propriedades do escrito, e adquire uma orientação de leitura seqüencial, linear. No livro de imagens o conceito de linearidade inexistente: o mosaico predomina na organização do discurso.

Ora, se aceitamos essa constatação, não poderíamos então entender o livro de imagens do séc. XV como o registro possível de um oral circulante? E a análise da forma como esse registro usava fixar o oral não nos poderia fornecer pistas interessantes para a discussão das características desse oral no que diz respeito, por exemplo, à sua autoria? E o que muda com relação à autoria de um texto escrito já considerado como produto de uma cultura escrita?

A impossibilidade de “traduzir” literalmente obras de uma linguagem para outra é bem conhecida de todos nós. É comum nos decepcionarmos

ingenuamente com um filme cujo roteiro pretendeu ser uma reprodução de uma obra literária, por exemplo. Não há correspondências exatas possíveis: cada sistema se organiza segundo regras e recursos próprios. A identidade das linguagens se preserva na particularidade como se inscrevem os significados gerados por ela.

Entretanto a língua, como uma linguagem que tem duas modalidades, a oral e a escrita, poderia nos levar a admitir a possibilidade de tal reprodução, especialmente quando nos referimos aos sistemas lingüísticos que desenvolveram escritas alfabéticas, que partem da suposta correspondência fonética entre as palavras ditas e escritas. Mas ainda que se consiga transcrever todos os sons da língua – o que nem sempre é possível, pois nosso alfabeto gráfico corresponde, grosso modo, ao som da palavra e nem todos os sons da língua têm seus correspondentes gráficos – a oralidade de uma língua se confina ao código sonoro que emitimos quando falamos?

Sabemos que não. Além da impossibilidade de a escrita recuperar traços supra-segmentais do discurso oral, a forma de interação propiciada pelo discurso oral é muito distinta daquela da palavra escrita. As circunstâncias que determinam a geração de sentido em uma ou outra modalidade diferem: estar frente a frente com nosso interlocutor, interrompê-lo com nossas perguntas ou comentários, interferir na sua fala através de nosso comportamento ou expressões, confere um imediatismo na interação impossível de se obter na leitura de um texto escrito.

O leitor, por outro lado, fisicamente solitário, estabelece um contato bem distinto com o sujeito do discurso. A lógica da produção do texto escrito é diferente da que rege sua leitura: a primeira busca canalizar o discurso para um sentido – o sentido que o autor quer imprimir ao seu texto; a segunda dispersa, dissemina esse sentido porque o leitor tende a estabelecer relações cognitivas nem sempre previstas pelo autor. Por isso Barthes fala no texto-leitura (BARTHES, 1987, p. 28), esse texto produzido durante a leitura. De sua posição de leitor, o interlocutor interfere no discurso lido através de outro discurso, aquele que tece em sua mente enquanto lê.

A especificidade do meio acaba por gerar, assim, na cultura escrita, atitudes e procedimentos bem distintos da cultura oral primária. Como essa mudança não ocorreu repentinamente, é importante observar como a cultura manuscrita explicita essa passagem.

3.2.3 Autoria na cultura manuscrita

Os primeiros textos escritos careciam de muita coisa que hoje nos parecem imprescindíveis: de espaço intervocabular, de parágrafo, de pontuação, de uma disposição gráfica e, principalmente, não se imaginava muito bem como os leitores iriam interagir com esse texto, talvez nem se preocupassem com eles. Esse novo membro das sociedades letradas passou a ser o senhor dos textos: para lê-lo teve muito trabalho e precisou, muitas vezes, reverter o texto para o oral para que o que ali estivesse registrado fizesse sentido. Isso sem falar nos erros e nas interferências que os copistas faziam nos originais e com os quais o leitor tinha que se defrontar.

Citando E.P. Goldschmidt, que fez um estudo dos hábitos e práticas dos autores sob as condições da cultura manuscrita em *Medieval Texts and their first appearance in Print*, McLuhan (1972, p. 184) diz que a cultura manuscrita não podia ter autores nem públicos tais como os que foram criados pela tipografia.

Uma coisa ressalta imediatamente: antes de 1500 ou mais ou menos por essa época, as pessoas não davam importância à idéia de verificar a identidade exata do autor de um livro que estivessem lendo ou citando, como o fazemos agora. Raramente as encontramos debatendo tais pontos. (GOLDSCHMIDT, 1943, apud MCLUHAN, 1972, p. 185).

Segundo Goldschmidt, a indiferença dos eruditos medievais pela exata identidade dos autores, em cujos livros estudavam, é incontestável e os próprios escritores, por outro lado, nem sempre se davam ao trabalho de pôr

entre aspas os textos que citavam. A organização dos livros era um trabalho coletivo de copistas, bibliotecários ou usuários dos livros, pois os volumes que continham poucas páginas somente poderiam ser publicados em obras de miscelânea.

Em uma biblioteca, a indexação de um volume composto por vários trabalhos de autores diferentes só poderia ser feita sob um dos nomes dos autores, geralmente o primeiro do volume. Tal indiferença com a autoria se revela também no fato de que um copista era, muitas vezes, mais conhecido do que o autor do texto copiado. *"Não só era desconhecida a autoria particular no sentido corrente do livro publicado, como também não havia público leitor, no sentido em que o compreendemos."* (MCLUHAN, 1972, p. 185).

O que esse comportamento social pode nos dizer com relação ao conceito de autoria nesse contexto? É interessante lembrar que até a Idade Média a escrita funcionava como recurso mnemônico para a fala e não como representação.

(...) os textos escritos eram utilizados na Idade Média primordialmente para conferir a memória, e não como objetos de representação propriamente. [...] O conhecimento residia na mente; a escrita era uma recordação, um recurso mnemônico. [...] enquanto o saber foi considerado como algo existente na mente, a utilidade da escrita foi limitada: era encarada como lembrete e não como representação. Criar representações não é apenas registrar discursos ou elaborar recursos mnemônicos: é construir artefatos visíveis dotados de autonomia em relação aos autores e com propriedades especiais para controlar sua interpretação. (OLSON, 1997, p. 197 e 212).

O procedimento de autoria em textos escritos voltados para essa função mnemônica a que se refere Olson, envolvia, portanto, uma preocupação muito mais voltada para as condições de oralidade do discurso, o contexto de elocução propriamente dito, do que, mais exatamente, para uma

gramática da escrita, uma vez que se prestava a ser o registro para a oralidade praticada.

Assim poderia ser entendida a autoria de um discurso tal como praticado através dos livros de imagens, como a *Bíblia Pauperum*. Congelada no suporte material em que era escrita, a palavra era um índice do que se podia ouvir e não ver. Na cultura manuscrita, os recursos de autoria se ancoravam, portanto, inicialmente, nos mesmos indicadores que davam suporte ao discurso da cultura oral, até que lentamente a escrita foi assumindo sua potencialidade de signo gráfico.

O fato do autor não ser valorizado socialmente não implica que a autoria não funcionasse como um procedimento de controle e organização do discurso. Apenas não se dispunha de recursos midiáticos suficientes para deslocar o conhecimento para o papel, fazê-lo representação e aí, sim, entender a intervenção do autor no discurso.

Isso implica dizer que a cultura manuscrita representa um momento de passagem entre duas tecnologias (oral e impressa), pois os recursos da mídia escrita foram sendo criados ao longo do tempo. Se, inicialmente, a escrita tinha uma função mnemônica, ao final da Idade Média ela já se configurava de modo distinto, com recursos gráficos que permitiram a autonomia da escrita em relação à oralidade, o que acabou por propiciar o surgimento da tipografia.

Esse movimento de definição da mídia escrita refletiu-se também num movimento de transformação do conceito de autoria. Ao carecer de recursos que delimitassem a amplitude da mídia gráfica, o autor sustentava sua autoria nos procedimentos da oralidade. À medida que a tecnologia se definiu, a autoria passou a se sustentar nos moldes dessa nova mídia. Essa tensão entre o oral e o escrito é a marca da autoria na cultura manuscrita.

A consciência da linguagem produzida pela escrita, aos poucos gerou a necessidade da construção dos "*artefatos visíveis*" a que Olson se refere (OLSON, 1997, p. 212). Desse modo, o sentido de representação foi sendo atribuído à escrita em um processo histórico e não se desenvolveu de forma isolada de outras tecnologias, como o papel ou o códice.

A invenção de recursos gráficos e léxicos para indicar não só o que está dito mas também como deve ser interpretado – uso de pronomes, conjunções subordinativas, marcas de parágrafo, pontuação, uso do discurso indireto – fizeram com que os textos escritos ficassem autônomos e não mais se tivesse a necessidade da presença física ou da explicação dos autores para conferir sentido ao texto lido. E abriu-se, então, caminho para a criação de textos escritos que fossem entendidos como representações do saber e para um novo conceito de autoria.

3.3 Autoria na cultura impressa

3.3.1 Cultura impressa

Quase tudo o que sabemos sobre a nossa história encontra-se escrito. O volume de documentos escritos é muito superior ao de outras formas de registro. Com a escrita, desenvolvemos um discurso de natureza diversa, desconhecido pelo oral, a prosa discursiva analítica, reflexiva, interpretativa e conceitual que propiciou o desenvolvimento das ciências e da filosofia (HAVELOCK, 1997, p. 32). A impressão nos deu possibilidades de aprendizagem e de construção de conhecimento e, principalmente, a possibilidade de estabelecer comunicação de alcance antes restrito.

Parece existir um complexo de fatores de desenvolvimento que propicia o surgimento de determinada tecnologia (a escrita, o papel, o livro impresso). No uso, essas tecnologias se combinam e sua configuração enquanto produto não é resultado unicamente de um ou outro meio: o alfabeto grego pode ter sugerido a disposição do texto escrito em linhas; o rolo, a idéia de continuidade, de conjunto; o códice, a disposição do texto na página; a impressão, a produção em massa.

Nesse processo histórico de constituição da linguagem enquanto representação, que gera textos escritos autônomos que “falam por si mesmos”, houve um novo entendimento do papel do autor. Sua função passa a ser a de produzir linguagem cujo sentido possa ser recuperado durante a leitura a partir de recursos internos do próprio discurso. Esse procedimento gera um novo conceito de autoria.

O conhecimento passa a receber o aval da escrita. O texto impresso busca na alta definição²¹ das palavras impressas a apreensão da verdade. A reação do leitor deve estar aí prevista e respondida, instituindo uma conversação silenciosa.

A palavra impressa destribaliza ou descoletiviza o homem. É a tecnologia do individualismo (MCLUHAN, 1972, p. 220), pois o livro impresso passou a ser o meio para propagação da imagem do homem privado. Enquanto na Idade Média não se podia controlar a autoria de um texto escrito e não havia preocupação pela identidade exata dos autores (MCLUHAN, 1972, p. 184), a tipografia forneceu os meios físicos para o culto à figura do autor.

Para McLuhan, a cultura manuscrita era orientada para o produtor, que considerava mais a importância do material produzido do que as suas fontes ou origens. Já a autoria promovida pela cultura tipográfica é resultado de

²¹ Aqui, “alta definição” refere-se ao aspecto visual da letra impressa que, por sua regularidade e uniformidade, adquire um padrão visual mais definido do que a letra manuscrita.

uma cultura orientada para o consumidor e se interessa pela identificação de autores e títulos porque é a tecnologia do individualismo.

3.3.2 Autoria na cultura impressa

Escritores ganham fama, projeção social: é a imagem do homem privado que se propaga. Autores ganham autoridade: o texto passa a ser escrito para ter um entendimento pretensamente literal e cabe ao autor a responsabilidade de dirigir a compreensão do leitor. Essa transparência de sentido que se atribui ao texto escrito é efeito do *esquecimento* (PECHÊUX, 1995) do interdiscurso (da formação discursiva) que, segundo Pêcheux, inconscientemente atinge o sujeito e produz a ilusão de que ele (ou o texto que escreve) seja a fonte do sentido. Enquanto procedimento de autoria, esse esquecimento resulta na busca da precisão da linguagem e na necessidade de citação exata das fontes consultadas, pois a intenção é apreender o sentido nos limites das palavras impressas do texto. Segundo Olson,

O que a frase significa é percebido como suficientemente articulado para ser tomado como uma representação adequada do que o autor pretende dizer. Como essa intenção do autor é habitualmente um pouco mais rica do que a expressão, a representação adequada daquela intenção exigirá uma expressão mais elaborada, com as qualificações apropriadas, mas também, o que é mais importante, uma representação explícita de como o autor deseja que o público entenda seu enunciado. Os indicadores da força ilocucionária, entre eles a gramática, o léxico e a pontuação, que mostram a maneira como o autor deseja que o ouvinte ou o leitor entenda o conteúdo proposicional – como sugestão, afirmativa ou solicitação – precisam restringir-se à estrutura da frase. O resultado é a prosa moderna. (OLSON, 1997, p. 207).

A busca da precisão na expressão do pensamento, além de provocar um refinamento no uso da palavra, gerou uma expectativa de exatidão da

interpretação, como se a representação pudesse manter com o representado uma relação de identidade. Assim, para alcançar esse objetivo, os autores buscavam constituir em seus discursos sujeitos que ocupavam posições neutras, pois entendiam que essa era uma forma de controlar o modo como o leitor interpreta o texto escrito.

Enquanto na Idade Média as palavras eram concebidas como parte das coisas, no século XVII elas eram tomadas como signos, representação. Para representar algo autenticamente, a linguagem devia se aproximar o máximo possível dos objetos e vice-versa. E assim, a linguagem científica tornou-se aquela que nomeia o visível. *"O discurso envolvido é uma forma neutra de linguagem descritiva apropriada para o relato, uma modalidade de prosa transparente com relação ao seu objeto."*(OLSON, 1997, p. 209).

A escrita possibilita a organização dessa forma de representação uma vez que, homologamente, a palavra fragmenta o todo e se organiza em tempo e espaço uniformes, lineares. É um meio que possibilita a análise, a especialização, a categorização e classificação do mundo.

Por isso, pode-se afirmar que os procedimentos de autoria na cultura impressa organizam o discurso sob o ponto de vista de uma sintaxe regida pela linearidade, pela classificação e pela hierarquização das formulações.

Essa ótica que organiza e controla o discurso traduz uma visão de mundo. A economia e a ciência, por exemplo, expandem essa sintaxe enquanto metodologia de trabalho e pesquisa.

Esse parece ter sido o maior impacto cultural causado pela invenção da imprensa. Apenas o que se veio a descobrir é que em qualquer texto, oral ou escrito, mesmo numa descrição de fatos observados, não há neutralidade na autoria, nem forma de se garantir sua interpretação.

Portanto, na cultura impressa cria-se o personagem autor, uma categoria profissional especializada, assim como o editor e o leitor. A reprodução do texto alheio passa a ser entendida como citação, claramente nomeada, importante referência para endossar uma obra – conceito que utilizamos até hoje.

Se a autoria, antes da tipografia, era um procedimento que visava à organização e controle do conhecimento coletivo, que se encontrava disperso na cultura²², agora ela assume uma outra função, a de definir as singularidades individuais e distinguir, no coletivo, cada autor; de marcar posições do sujeito e promover o diálogo entre o específico de cada discurso no contexto coletivo, na cultura. É então que se torna possível perceber a impossibilidade da neutralidade do sujeito do discurso: ele ocupa uma posição determinada no conjunto das formações discursivas com as quais convive.

A cultura impressa, ao imprimir procedimentos de autoria característicos, nos ensinou a pensar de tal forma que, completamente envolvidos por eles, hoje temos dificuldade em perceber o quanto essa metodologia de organização do discurso funciona como mecanismo de controle.

É preciso lembrar, entretanto, que essa visão de mundo instaurada pela impressão não surgiu a partir da prensa de Gutenberg, mas, num lento processo, veio se delineando na cultura manuscrita, ao mesmo tempo em que seus princípios se definiam. A invenção da prensa foi o fato que, como elemento pontual, incorporou esses princípios e, por isso, funciona como um marco da cultura impressa.

3.4 Considerações finais do capítulo

O presente capítulo procurou refletir sobre como o conceito de autoria se transforma em função das propriedades de cada meio que, em diferentes

²² Em Platão (1966), por exemplo, a autoria consiste em dispor socialmente um discurso que se resgata da cultura, que se rememora, tal como no discurso religioso que se pôde observar na *Bíblia Pauperum*.

Em *O Banquete* (PLATÃO, 1966), a disputa pelo discurso mais belo de louvor ao Amor faz com que cada sujeito busque em sua memória passagens e discursos conhecidos para compor seu novo discurso. A repetição do que foi fixado pela memória é um procedimento de autoria. Por isso, a constante citação, a referência. O discurso é o evento que comemora a volta, o retorno do que se sabe. "O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta" (FOUCAULT, 2000, p. 26).

momentos de nossa história, na cultura ocidental, utilizamos para nos comunicar. Procuramos estabelecer relações entre a cultura instaurada sob cada meio – a oralidade, a escrita manuscrita e impressa – e os procedimentos de autoria suscitados.

No século XX, a eletricidade introduziu em nossa civilização diferentes tecnologias que iniciaram uma revolução nos meios de comunicação.

Com o objetivo de centrar nossa atenção naquilo que, hoje, representa o expoente tecnológico dessa revolução iniciada com a eletricidade, vamos nos ater às questões provocadas pelo desenvolvimento da informática, especialmente pelo uso do computador. Analisar os procedimentos de autoria na cultura digital é o propósito do próximo capítulo.

Cap. 4 – Autoria na cultura digital

Fonte: http://www.escoladeprofessor.com.br/extrasite/Secretaria/secretaria_in_frames.htm

Uma interface homem/máquina designa o conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e seus usuários humanos.

Pierre Lévy

4.1 A revolução das técnicas de reprodução

O conhecimento humano sempre foi suscetível de reprodução. Sempre foi possível reapresentar o já visto, repetir o já dito, re-conhecer o já conhecido. Ao longo de nossa história, diferentes meios (MCLUHAN, 1999) foram utilizados para produzir e armazenar conhecimento, de forma a poder reproduzi-lo posteriormente.

A reprodução, em qualquer área do conhecimento, foi muitas vezes utilizada como técnica de aprendizagem.

Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material.”(BENJAMIN, 1980, p. 5).

Rembrandt, que utilizava a técnica da cópia como método de ensino, chegava a assinar quadros de seus discípulos, como a endossar o trabalho considerado bom, fato que produziu entre os pesquisadores muita dificuldade para determinar a autenticidade de suas obras.

Muitos professores estimularam a cópia ou a memorização de textos de autores literários como método de aprendizagem de língua. A reprodução, entendida como repetição de gesto, atitude ou procedimento é a forma talvez mais antiga e primitiva da pedagogia. Aprender pela imitação, pela repetição, pela reprodução.

O desenvolvimento tecnológico veio acelerar o processo de reprodução. A tipografia, a fotografia, o rádio, o cinema, a gravação em sulcos no vinil e em fita magnética e todos os meios desenvolvidos, principalmente no séc. XX, ampliaram em muito a possibilidade de reprodução das obras criadas pelo homem.

Evidentemente, a reprodução foi apenas uma das faces sob as quais se apresentou a revolução cultural inaugurada sob essas novas tecnologias. O que faz com que ela seja então tema de interesse?

Ocorre que, em princípio, qualquer técnica de reprodução altera o conceito de autoria porque cria uma dicotomia: original e reproduzido ou cópia. Qual o valor de uma reprodução?

Segundo Benjamin, as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. *"No começo, era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais."* (BENJAMIN, 1980, p. 10). As técnicas de reprodução – Benjamin considera a fotografia²³ a primeira técnica verdadeiramente revolucionária – vieram emancipar a obra de arte de seu papel ritualístico e, quando ela perde essa função ritualística, perde necessariamente sua aura, a unicidade da obra de arte considerada autêntica, o seu *hic et nunc*.²⁴

Entretanto, diz Benjamin, *"reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas"* (BENJAMIN, 1980, p. 11) e acrescenta:

De modo diverso do que ocorre, em literatura ou em pintura, a técnica de reprodução não é para o filme uma simples condição exterior a facultar sua difusão maciça; a sua técnica de produção funda diretamente a sua técnica de reprodução. Ela não apenas permite, de modo mais imediato, a difusão maciça do filme, mas exige-a. (BENJAMIN, 1980, p. 11).

E, por isso, o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística e toda a função da arte fica subvertida.

É então que a reprodução, agora sob o domínio da técnica, ganha outro sentido: não mais o de cópia ou imitação, mas aquele de princípio mesmo da produção.

²³ O daguerreótipo, precursor da máquina fotográfica, foi patenteado por Daguerre em 1839, na Inglaterra. *The pencil of Nature*, de Willian Henry Fox-Talbot, o primeiro livro do mundo ilustrado com fotografia, foi publicado em 1844. O livro foi editado em seis grandes volumes com um total de 24 talbotipos originais, e continha a explicação detalhada de seus trabalhos, estabelecendo certos padrões de qualidade para a imagem. Cf. <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/fox.htm>.

²⁴ No caso da literatura, a prensa tipográfica foi a tecnologia que, ao produzir o conceito de representação e criar a consciência da linguagem, fez da literatura não mais produto da celebração mítica ou ritualística, mas transformou-a em obra de arte e seus autores passaram a ser claramente identificados.

Ao examinar essa mudança de perspectiva sob a qual se instaura uma nova obra de arte – a que surge com as novas técnicas de reprodução – Benjamin deixa entrever duas questões: a da autoria e a dos efeitos da mediação da obra pelos meios técnicos fundadores dessas novas obras de arte.

Entre o pintor e o filmador encontramos a mesma relação existente entre o curandeiro e o cirurgião. O primeiro, pintando, observa uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio; o filmador penetra em profundidade na própria estrutura do dado. As imagens que cada um obtém diferem extraordinariamente. A do pintor é global, a do filmador divide-se num grande número de partes, onde cada qual obedece a suas leis próprias. Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento – o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte – ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade. (BENJAMIN, 1980, p. 20).

O sujeito do discurso assume, então, de acordo com o meio de que se utiliza para comunicar, posturas distintas, porque os meios assim o exigem. O meio material de que se utiliza o pintor é a tela e as tintas. O cineasta, a celulose do filme que emprega na câmera. Cada qual elabora seu discurso a partir das possibilidades materiais de que dispõe. Não é possível, por exemplo, imprimir movimento no quadro da mesma forma como se imprime no filme. As atitudes do pintor e do cineasta com relação à reprodução do movimento serão necessariamente distintas, pois as possibilidades dos meios para essa representação não são as mesmas. A tecnologia da câmera produz a ilusão do real de modo mais contundente: a precisão da reprodução obtida com a câmera provoca um efeito semelhante ao provocado pelos “esquecimentos” descritos por Pêcheux (1995): tendemos a esquecer que a imagem é representação. Por isso Benjamin se refere acima ao fato de que o instrumento utilizado pelo filmador penetra de modo mais intensivo no coração da realidade.

Por outro lado, à medida que a fotografia e o cinema aceleram a velocidade de difusão de informação e especializam a reprodução, antes restrita à tecnologia de impressão, inauguram novos parâmetros de armazenagem de imagens.

A reprodução, compreendida enquanto princípio de produção de discursos no âmbito da arte, é retomada, então, pela pintura e pela literatura sob novo enfoque.

Pablo Picasso, por exemplo, assumiu temas de outros pintores com o propósito de dar a sua versão (ou a sua leitura) dessas obras. Nesse sentido, a reprodução não é entendida como cópia, já que o pintor não procurava a correspondência exata de conteúdo e forma, mas uma recriação da obra em estudo, sob o ponto de vista do autor. E foi assim que, em 1957, Picasso produziu a série de estudos sobre *As Meninas*²⁵, de Velásquez, composta de 58 óleos²⁶:

Velázquez, **As meninas**, 1656.

Fonte:

<http://www.edu.ge.ch/cptic/prospective/enseignements/velasquez/velasquez/meninas.html>

Picasso, **As meninas**, 1957.

Fonte:

<http://www.spanisharts.com/reinasofia/picasso/meninas.htm>

²⁵ Obra que Michel Foucault aborda, em *As palavras e as coisas*, destacando a questão do descentramento do sujeito, em oposição ao centramento do saber.

²⁶ Cf. http://www.museupicasso.bcn.es/colleccio/index_collec.htm.

Picasso, **As meninas**, estudo nº 34, 1957.

Fonte:

<http://www.geocities.com/Athens/Atlantis/6676/iconografia.htm>

Picasso, **As meninas**, estudo nº 30, 1957.

Fonte:

<http://www.uol.com.br/museus/picasso/ultimas.html>

Um procedimento semelhante ocorreu na literatura. Pode-se reconhecer em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, um diálogo textual com *Otelo*, de Shakespeare. Em *Ulisses*, J. Joyce retoma em paralelismo a *Odisséia*, de Homero. Mais recentemente temos *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, com personagens (Willian de Baskerville e Adson de Melk) construídos a partir da dupla Sherlock e Watson, de Conan Doyle. O nome Baskerville vem do romance *O Cão dos Baskerville* e o jeito de agir de Willian, em dupla com Adson, repete comportamentos da dupla Sherlock e Watson - inclusive com uso do "Elementar, meu caro Adson". Guimarães Rosa reescreveu o conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, sob o título *Fita verde no cabelo*. E, como esses, há muitos outros exemplos.

Embora esse procedimento dialógico entre autores literários não seja novo, apenas recentemente esse procedimento foi entendido como tal. Recriar uma história, ou uma técnica ou um personagem de outro autor passa a ser um recurso de composição claramente posto e aceito. A grande mudança se deu na compreensão de que a dialogia entre textos de autores distintos, embora tivesse sempre existido, pode funcionar como um recurso formal de composição. Essa consciência do procedimento se deu graças ao questionamento produzido pelas novas tecnologias acerca da reprodução.

O conceito de autoria, a partir de então, acolhe essa possibilidade de considerar o texto alheio como seu, a partir da perspectiva de que, para ser

seu, esse texto foi lido e reinventado a partir do universo de representação do autor-leitor. E aí o papel do leitor se reestrutura e se formalizam teorias acerca da recepção da obra literária.

É nesse contexto de transformação do conceito de autoria que devemos ler a insurreição de Roland Barthes contra o *autor*, em seu artigo intitulado propriamente *A Morte do Autor*:

*O **autor** é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à "pessoa" do autor. O **autor** reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a **explicação** da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o **autor**, que nos entregasse a sua "confidência". (BARTHES, 1987, p. 49-50).*

Em contrapartida a esse autor moderno, Barthes descreve o "*scriptor* moderno", que nasce ao mesmo tempo em que seu texto e, nesse sentido, é o autor que se encontra inscrito no texto.

(...) um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser

*pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse **alguém** que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.* (BARTHES, 1987, p. 53).

Segundo Ong (1998, p. 152), a consciência desta intertextualidade produz a angústia do escritor moderno em busca do novo e da própria identidade. Provavelmente a consciência agora adquirida acerca da presença da palavra do outro em nossos discursos seja o índice dessa ruptura. Essa consciência da intertextualidade, ao mesmo tempo em que obscurece o reconhecimento da identidade do sujeito do discurso, a contextualiza: todo discurso está impregnado também pelas marcas do outro.

A revolução iniciada com a eletricidade gerou novos meios de comunicação – como o telégrafo, o rádio, o telefone, o cinema, a televisão – e introduziu em nossa cultura novos padrões de comportamento. A velocidade na transmissão de informação, surgida como uma importante propriedade desses meios, acelerou o processo de produção de conhecimento.

O desenvolvimento de meios de comunicação e transportes mais rápidos e eficazes aproximou os homens. Esse contato mais facilitado entre pessoas de culturas distintas fez aumentar o fluxo de informação, a produção e a troca de conhecimento.

A revolução das técnicas de reprodução desencadeou transformações significativas na comunicação humana. A cultura agora é multimídia. Cada meio desenvolveu suas particularidades de linguagem e não poderíamos aqui pretender dar conta da análise de todos eles. Porém, nenhuma tecnologia da palavra alterou tanto nossos padrões de comunicação, principalmente pela escrita, como os meios digitais.

4.2 A revolução digital

4.2.1 O computador enquanto meio digital

Na segunda metade do século XX, assistimos ao desencadeamento do que se pode chamar de *revolução digital*, que se configurou em nossa cultura, principalmente, através do uso do computador, ferramenta cuja tarefa consiste, primordialmente, no tratamento digital da informação.

A digitalização consiste na conversão de dados analógicos em *bits* – informação elétrica binária, do tipo positivo/negativo, representada matematicamente pelos dígitos 1 e 0. A digitalização também pode ser entendida, como diz Negroponte (1995, p. 17), como a transformação de átomos em *bits*, uma vez que grande parte da informação de que dispomos se encontra armazenada sob forma de átomos: jornais, revistas, livros.

A digitalização de dados pelo computador permite tratar, transformar ou reproduzir informação²⁷. Uma vez processada, essa informação digital pode ser re-convertida sob nova forma de som, imagem ou texto. No computador, todas as informações, independente de seu meio de origem (jornal, rádio, TV, vídeo, livro etc.), encontram-se submetidas a uma mesma tecnologia, a digital. Daí a importância dessa máquina: ela permite a manipulação da informação produzida originalmente por meios diversos, ao mesmo tempo, numa mesma plataforma.

Assim, imagem, som e texto compartilham um mesmo ambiente e os usuários dos sistemas digitais encontram-se, o tempo todo, em contato com

²⁷ O modelo computacional que gerencia todas as operações em um computador se assenta num esquema bastante conhecido: dispositivos de entrada (*input*) – tais como teclados, *mouses*, microfones – recebem os dados; a CPU (Unidade Central de Processamento) processa esses dados seguindo instruções dos programas; os dispositivos de armazenamento – disquete, CD (*Compact Disc* ou Disco Ótico) ou HD (*Hard Disc* ou Disco Rígido) - guardam os dados processados e os dispositivos de saída (*output*) – vídeo, impressora, auto-falante – nos devolvem esses dados convertidos em um produto final. Esses dispositivos são conhecidos como interfaces. Para tudo isso ocorrer, é preciso o trabalho de dois tipos de memória: a RAM (*Random Access Memory* ou Memória de Acesso Aleatório) e a ROM (*Read Only Memory* ou Memória Apenas de Leitura). A primeira corresponde a um conjunto de circuitos que armazena informações enquanto o micro está sendo operado, por isso é uma memória temporária. A segunda é a memória que inicializa o computador, pois contém as instruções iniciais para o seu funcionamento e não pode ser alterada pelo usuário.

múltiplas linguagens ou meios. Por isso o computador é considerado *multimídia*.

Fonte: <http://cobit.mma.com.br/micros/altair8800.htm>

Fonte:
<http://www.computerhistory.org/exhibits/highlights/altair.page>

O primeiro computador pessoal bem sucedido, o Altair 8800²⁸, foi comercializado em 1975 e sua operação era rudimentar para os parâmetros das máquinas atuais: para operar o sistema, inicialmente, as instruções dos programas tinham que ser introduzidos linha por linha através das chaves dispostas no painel. Não dispunha de teclado nem de monitor de vídeo.

Foi a partir de 1981 que os computadores pessoais começaram a se tornar populares, quando a IBM lançou sua política de arquitetura aberta – colocou o *hardware* (parte física do computador) disponível para quem quisesse criar aplicativos ou acessórios para ele.

Tal como o conhecemos hoje, o computador não possui uma função específica; ao contrário, é um sistema preparado para desempenhar muitas tarefas diferentes. Para isso, necessita de *programas* (*aplicativos, softwares* – parte lógica do computador) – esses, sim, com função bastante especializada: ler as informações digitais e traduzir cada uma em uma linguagem própria (som, imagem, texto). Assim, cada programa executa uma ação específica: um processador ou editor de textos é capaz de ler apenas textos; um programa gráfico, apenas imagens; uma planilha lê tabelas e gráficos e assim por diante. Entretanto, pode-se inserir imagens em

²⁸ Cf. <http://www.computerhistory.org/exhibits/highlights/altair.page> e <http://cobit.mma.com.br/micros/altair8800.htm>

um texto, ou ao contrário, textos em uma imagem, de modo que diferentes linguagens podem conviver em um mesmo arquivo.

Todas as ferramentas ou meios disponíveis no computador, a máquina de escrever, de calcular, o aparelho de som ou de vídeo, são representações simbólicas produzidas pelos muitos aplicativos escritos para esse fim. No computador, essas tecnologias cumprem a mesma função que têm fora do computador. *"Para que a mágica da revolução digital ocorra, um computador deve também **representar-se a si mesmo** ao usuário, numa linguagem que este compreenda."* (JOHNSON, 2001, p. 17). Com essa função de traduzir *bits* ou pulsos elétricos em palavras, imagens, sons, que dão forma à interação entre usuário e computador, esses aplicativos funcionam como interfaces – e sobre elas falaremos mais adiante.

Por dispor de muitos desses aplicativos, um computador poderia exigir uma operação muito complexa, não fossem os procedimentos comuns dos programas: há um padrão de interação entre o usuário e o computador. Assim, é possível reconhecer, mesmo em um aplicativo desconhecido, comandos como *editar, salvar, formatar* etc. Os usuários de um sistema compartilham esses procedimentos padronizados, o que faz com que mais facilmente executem tarefas, mesmo quando utilizam aplicativos desconhecidos.

Com o computador, ao mesmo tempo em que se ampliam as possibilidades de comunicação, fazendo-a multimídia, busca-se a personalização dessa comunicação, considerando as diversidades culturais e pessoais dos usuários. Desse modo, a cultura que se instaura sob essa revolução digital centra-se sobretudo na singularização dos processos de produção e recepção de informação, não importa se para um conteúdo universal ou específico.

É freqüente a preocupação dos criadores de interfaces para aplicativos ou para a internet em fazer com que o usuário tenha uma identidade e possa estabelecer relação personalizada com a máquina e, principalmente, com seus interlocutores.

Ainda que essa singularização seja restrita a um número limitado de possibilidades de ajustes, o usuário configura seu computador ao seu gosto, dependendo da natureza de seu trabalho, de suas necessidades e de sua personalidade. Por isso é chamado de computador pessoal.

Com a internet, informação está à disposição de todos. O sentido que pode ter depende da interação: de alguém que leia/ouça/veja e ocupe o papel de interlocutor, como ocorre com qualquer outro discurso. O que difere é a natureza dessa interação e os conceitos sob os quais se realiza.

McLuhan²⁹ já nos alertou para as transformações culturais ocorridas a partir da invenção da eletricidade:

O sistema de circuitos elétricos entrelaça os homens uns com os outros. As informações despencam sobre nós, instantaneamente e continuamente. Tão pronto se adquire um novo conhecimento, este é rapidamente substituído por informação ainda mais recente. Nosso mundo, eletricamente configurado, forçou-nos a abandonar o hábito de dados classificados para usar o sistema de identificação de padrões. Não podemos mais construir em série, bloco, por bloco, passo a passo, porque a comunicação instantânea garante que todos os fatores ambientais e de experiência coexistem num estado de ativa interação. (MCLUHAN, 1969, p. 91).

Dada a rapidez com que a informação circula, hoje é comum encontrarmos quem defenda a idéia de que não importa a quantidade de informação de que dispomos, mas sim saber como lidar com a quantidade de informação disponível. O conhecimento não se resume a dados obtidos através de memorização ou de armazenamento de informação, mas consiste em saber como buscá-la, como interpretá-la e como distinguir, dentre os conteúdos, os relevantes, coerentes ou verdadeiros. O que mudou?

É interessante observar que essa revolução digital teve sua origem com a eletricidade, que propiciou o desenvolvimento de muitas tecnologias que abriram caminho para o conhecimento informático. Dessa forma, todos os

²⁹ McLuhan (1911-1980) não chegou a abordar especificamente o meio digital, mas as alterações que ele detecta no meio ambiente, a partir das tecnologias elétricas, explicam muitos aspectos da revolução digital, que também é tributária da eletricidade.

meios produzidos sob a tutela da eletricidade têm denominadores comuns, porque gerados sob um mesmo princípio. O que a informática trouxe de novo foi a incorporação desses princípios sob uma nova linguagem: a dos *bits*. E suas possibilidades de operação, enquanto meio, apresentaram-se tão transformadoras que a tecnologia digital acabou por representar uma revolução, um marco na história da civilização.

Na era da eletricidade, segundo McLuhan (1969), estamos de volta ao espaço acústico, em que a comunicação é regida pelas emoções tribais, pela simultaneidade. Entretanto, a aldeia global em que vivemos não está mais conformada às possibilidades da oralidade primitiva, mas de uma oralidade que supõe a escrita e se reconfigura nos novos meios de comunicação.

O tempo de resposta a uma comunicação já não é o mesmo, já que não nos divorciamos mais uns dos outros pela distância: os meios nos conectam e estamos em rede o tempo todo.

O *aqui* é um espaço que, em tese, pode ser compartilhado entre todos os habitantes do planeta através dos meios de comunicação. Por isso, "*o nosso é o mundo novo do tudoagora*" (McLuhan, 1969, p. 91). A internet é o mais novo espaço desse coletivo, é o mercado de troca e comercialização de informação, a sala de estar da aldeia, o ponto de encontro das "tribos".

A possibilidade de reprodução da informação oral, agora no formato digital, representou uma melhoria sensível na qualidade do som que se pode gravar e reproduzir. Ouvimos mais e melhor. Podemos intervir e editar trilhas sonoras com recursos complexos, mas acessíveis em qualquer computador.

A tecnologia de aquisição e reprodução de informação se desenvolveu também no campo do tratamento das imagens: fotos, desenhos, pinturas que antes estavam preservados em museus e bibliotecas tornaram-se acessíveis no formato digital. Assim surgem novos produtos dessa cultura: imagens e sons criados com o auxílio do computador. Vemos mais e melhor. A possibilidade de tratamento da imagem através do computador aguçou nossa percepção microscópica dos objetos. Agora podemos ampliá-los e retocar suas "células".

Com o computador, a palavra escrita assume mais claramente seu valor como signo gráfico. A variedade de fontes, de papel, as diferentes concepções de diagramação e a qualidade da impressão ampliaram nossas possibilidades de publicação de materiais impressos.

O livro da era tipográfica sofreu profundas modificações. Com as tecnologias elétricas e, mais ainda, com as digitais, não foi apenas a quantidade de exemplares que aumentou, mas seu processo de produção. As artes gráficas se desenvolveram: estudos de capa, papel, letra, ilustração, tornaram-se imprescindíveis para determinar a qualidade mercadológica da publicação e foram muitas as inovações introduzidas como forma de produzir um livro mais envolvente, estimulante e convidativo ao consumo do leitor. O livro tornou-se um objeto de exibição e exposição, uma produção inteiramente voltada ao consumidor, sujeito às leis de mercado de bens de consumo.

Como efeito da popularização da internet, qualquer usuário pode se colocar na posição de autor e publicar seus textos. Há mais espaço para a diversidade e a coexistência de diferentes realizações verbais de um mesmo idioma ou de dialetos de uma língua. E o uso do hipertexto muda o status da materialidade sob a qual se assentam os novos discursos.

Na cultura digital, o conhecimento prático do mundo entra em cena – o saber fazer – e parece mais necessário do que nunca, num momento em que temos muito para aprender e há pouco tempo para isso, porque o mundo parece evoluir tão rapidamente que somos impelidos a aprender mais e em tempo menor. Avolumam-se os cursos de aperfeiçoamento, de treinamento e formação profissional contínua. Expandem-se o turismo, o mercado de bens de consumo e o intercâmbio de serviços e conhecimento.

4.2.2 Cultura das interfaces

A comunicação homem-máquina se faz através de interfaces. *"Uma interface **homem/máquina** designa o conjunto de programas e aparelhos materiais que permitem a comunicação entre um sistema informático e seus usuários humanos."*(LÉVY, 1993, p. 176).

Lévy refere-se à interface como o conjunto de *programas* e *aparelhos materiais*, lembrando que todo aplicativo requer um dispositivo material como suporte. Assim como um texto precisa de um suporte material (papel, tinta, capa, encadernação etc.) para que funcione como interface visual da língua ou do pensamento em um livro, um aplicativo requer memória, placas, *drivers*, caixas de som etc. para funcionar como interface do computador. Assim, um novo aplicativo geralmente demanda uma inovação desses dispositivos técnicos que lhe darão suporte. A interface, nesse sentido, diz respeito tanto aos aplicativos quanto a esses "aparelhos" materiais de que nos fala Lévy.

Entretanto, para a análise da interação homem-máquina, torna-se muito mais relevante a reflexão sobre os aplicativos do que sobre os dispositivos materiais, uma vez que é através dos primeiros que nos relacionamos com a informação. E é das interfaces criadas pelos aplicativos que trataremos aqui.

4.2.2.1 Interface: interação

A primeira preocupação na história da criação de interfaces foi produzir interação, aproximar o homem da máquina. Nesse sentido, a máquina precisou adaptar-se aos padrões conhecidos:

Para lembrar-se da importância da percepção sensorial, do gesto e da resposta ao gesto, pense na última vez que você apertou um botão de elevador e a luz não acendeu (provavelmente porque estava queimada). A frustração é enorme: será que ele me ouviu? O desenho e a função da interface são muito importantes. [...] Contudo, ela [a interface] não diz respeito apenas à aparência e ao manuseio do computador. Trata-se, na verdade, da criação de uma personalidade, do design da inteligência e da construção de máquinas capazes de reconhecer a expressão humana. [...] É nisso que reside o segredo do projeto de uma interface: fazê-la desaparecer. Quando somos apresentados a alguém, podemos prestar grande atenção em sua aparência, em suas palavras e em seus gestos. Logo, porém, o conteúdo da comunicação passa a predominar, ainda que ele seja em grande medida expresso pelo tom de voz ou com o auxílio da linguagem das expressões faciais. Uma boa interface de computador deveria comportar-se de modo semelhante. (NEGROPONTE, 1995, p. 82-85).

O que Negroponte reivindica para a interface é a criação de operadores de sistema que tornem visíveis os elementos de percepção que regulam a relação homem-máquina.

Como mediadora dessa relação, a interface deve desaparecer, não chamar atenção para si mesma. Ela traduz informação, interpretando *bits* e cliques. E assim como não prestamos atenção em nossos olhos quando vemos ou nos nossos ouvidos enquanto ouvimos, ou não nos atemos ao alfabeto enquanto lemos, também não devemos nos ater aos recursos de interface para operar a máquina. Uma interface difícil para o usuário é aquela que chama a atenção sobre si mesma e não para o processo que deve desencadear.

O modelo dessa relação é o de uma comunicação interpessoal, pois a interação homem-máquina se espelha na interação homem-homem, como ocorre na conversação oral utilizada como exemplo por Negroponte na citação acima.

Ao estudar a percepção em ambientes virtuais de aprendizado, Assis (2000, p.65) afirma que a percepção auxilia a colaboração entre os

indivíduos que participam de um trabalho sob a tecnologia *groupware*³⁰, de modo a atingirem as metas estabelecidas. Afirma também que os elementos básicos de percepção de que necessitam ter ciência respondem as questões: quem participa, o que acontece, onde e como os eventos ocorrem. "*Com esses dados, projetistas de sistemas virtuais podem analisar, por exemplo, como as situações face-a-face seriam traduzidas para um ambiente groupware.*" (ASSIS, 2000, p.68).

Vemos, assim, como a expectativa dos pesquisadores deposita sobre a interface a grande responsabilidade de promover a interação homem-máquina. Vamos, a seguir, refletir sobre a natureza da representação utilizada pelas interfaces, suas possibilidades de percepção e sua sintaxe.

4.2.2.2 Interface: representação e metáfora

Toda interface tem por função criar um ambiente de interação que traduza os *bits* em formas inteligíveis para o homem. É através da interface que entramos em contato com a informação digital. Por isso é que Johnson refere-se à interface como "*softwares que dão forma à interação entre usuário e computador*" (JOHNSON, 2001, p. 17) e é nesse sentido que trataremos aqui a interface.

Esse ambiente de interação criado pelas interfaces geralmente é composto de um cenário gráfico e se concretiza através de um desenho de tela. Esse ambiente gráfico pode conter recursos sonoros ou táteis, além dos visuais.

³⁰ "*Groupware* é uma tecnologia desenvolvida para facilitar o trabalho em grupo. A tecnologia é utilizada para a comunicação, coordenação, cooperação, auxiliando a solução de problemas em grupo, a competição ou a negociação. Enquanto as tecnologias tradicionais como o telefone caracterizam *groupware*, o termo é geralmente usado para fazer referência a uma classe específica de tecnologias que se apóiam em redes de computadores, como o correio eletrônico, grupos de discussão, videoconferências ou *chats*." (ASSIS, 2000, p. 33).

Assim é que conhecemos os aplicativos: através de seus botões, seus menus, suas barras, seus ícones, através dos quais acionamos comandos que desencadeiam ações. Há interfaces que aceitam comandos de voz ou toques na tela, outros que admitem apenas cliques do *mouse* ou digitação no teclado. As interfaces são passaportes de acesso ao mundo dos *bits*.

As interfaces são espaços de representação, centrados nas relações do homem com seu ambiente doméstico, de lazer, de trabalho. E nesse sentido, recriam esse universo imaginário, possibilitando que “naveguemos” por esse mundo virtualizado. A interface da área de trabalho do Microsoft Windows®, por exemplo, simula um ambiente de trabalho, ou um escritório, em que podemos ter à mão (ou ao toque do *mouse*) a calculadora, a máquina de escrever, o material de desenho etc.

A interface do Microsoft Word®, por exemplo, simula a mesa de trabalho com régua, material de desenho, tesoura, cola, lápis de realçar texto, ferramentas de editoração etc.

É freqüente encontrarmos nos aplicativos opções de personalização da sua interface. Podemos, por exemplo, selecionar a língua em que operam. O usuário de um computador pode ajustar as interfaces às suas características pessoais – muitas com opções para pessoas com necessidades especiais de visão ou audição, por exemplo.

Segundo McLuhan (1999), os meios são extensões do homem e projetam modelos sob os quais se estruturam as atividades humanas em todas as esferas do conhecimento. Ao assimilar um meio, o homem cria esquemas mentais que organizam sua atuação no meio ambiente. Dessa forma, as interfaces operam para possibilitar a interação homem-máquina: é através delas que se concretiza nossa relação com a informação e que se

tornam visíveis os esquemas mentais que utilizamos no tratamento da informação.

Segundo Johnson (2001), durante séculos, a cultura ocidental pensou a tecnologia em termos protéticos, como um suplemento para o corpo, mas a interface digital, entretanto, mudou essa concepção. O pesquisador argumenta que o espaço-informação concebido por Doug Engelbart e apresentado publicamente em 1968³¹, deu origem a uma outra concepção para a tecnologia digital e, nesse sentido, representou a primeira grande ruptura em relação à visão de mundo da máquina-como-prótese: *"Pela primeira vez, uma máquina era imaginada não como um apêndice aos nossos corpos, mas como um ambiente, um espaço a ser explorado. Podíamos nos projetar nesse mundo, perder o rumo, tropeçar em coisas."* (JOHNSON, 2001, p. 23).

Com essa análise, Johnson aponta para a questão do modelo utilizado para a concepção da interface. Enquanto ambiente, espaço pelo qual se circula, a interface recria o meio ambiente em que vivemos. Johnson não observa, contudo, que esse ambiente que se procura representar nas interfaces é uma concepção e não um objeto do mundo empírico. E, como tal, constitui nosso imaginário, faz parte de nosso acervo mental de representações. E, por isso, pode ser compreendido como uma extensão de nosso corpo. Ao projetar uma interface com o aspecto de um escritório, por exemplo, é a concepção que temos em nossa cultura de escritório que está representada. É por isso que McLuhan diz que *"Todos os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana - psíquica ou física."* (MCLUHAN, 1969, p. 54). Compreendemos, então, que a concepção de corpo de Johnson contempla apenas seu aspecto físico e não o psíquico.

A interface, enquanto meio, deve ser entendida como uma metáfora para esse universo simbólico, e a analogia com os ambientes só é eficiente

³¹ Doug Engelbart apresentou nesse ano sua concepção de espaço-informação. Uma das suas contribuições foi o mapeamento de *bits*, em que cada pixel da tela do computador corresponderia a um espaço de memória, ou um *bit*: iluminado ou apagado, 0 ou 1. Assim, a tela poderia funcionar como um local físico e virtual para os dados, que nela poderiam se espelhar. Outra de suas contribuições foi o princípio da manipulação direta dos dados, a partir do qual se desenvolveu o *mouse* (JOHNSON, 2001, p.15).

na medida que estimula atitudes e relações que habitualmente temos no mundo prático – usar a lixeira, tanto no computador, como no dia a dia, implica desfazer-se de objetos que não mais queremos conservar.

Essa forma metafórica de produzir interação promove a identificação do recurso tecnológico com ambientes, objetos e seres que o usuário pode reconhecer e produz a possibilidade de contato de natureza simbólica do homem com a máquina.

Transferimos, assim, para o ambiente virtual³² as relações que mantemos com os seres, lugares, objetos do mundo em que vivemos, porque reconhecemos esses signos no espaço digital. O que a interface prolonga ou reproduz é esse universo imaginário de relações e interações que compomos em nossa mente a partir de nossas experiências de vida.

A história da criação das interfaces da escrivaninha (ou área de trabalho, ou *desktop*) e das janelas é bastante ilustrativa. Em 1995, a Microsoft lançou um pacote de aplicativos, conhecido por *Bob*, cuja interface, em lugar da escrivaninha, ou do escritório, simulava uma sala de estar, com a possibilidade de assistentes³³ personalizados para cada membro da família. O objetivo era projetar o usuário em um ambiente tridimensional familiar, configurado segundo seu equivalente do mundo prático. A sala de estar poderia ser redecorada de acordo com o gosto do usuário e cada novo programa instalado aparecia na tela como objeto da sala: se fosse uma planilha de cálculo, surgia uma máquina de calcular no cenário, um processador de textos gerava o ícone de uma máquina de escrever, e assim por diante.

O pacote foi um fracasso de vendas. *"O que essas hipermetáforas tinham de paradoxal era o fato de não serem suficientemente metafóricas"* (JOHNSON, 2001, p. 47), pois as metáforas criam relações entre objetos diferentes: a aproximação entre os dois se dá por alguns aspectos sob os quais são semelhantes. Quando se busca a identidade completa, gera-se a

³² Empregamos o termo "virtual" no sentido daquilo que se encontra representado no computador.

³³ Programas que auxiliam o usuário na execução das tarefas e que são representados na tela por um ícone em que figura um personagem.

redundância e a alta definição³⁴. O meio se aquece e exige menos participação do usuário. A metáfora é pobre, pouco estimulante.

Ao contrário, a interface das janelas continua fazendo sucesso: através delas podemos ver vários conteúdos e gerenciar várias tarefas diferentes ao mesmo tempo. Tal como as janelas do mundo prático, elas permitem olhar para outros espaços de dados, vasculhar o mundo das informações. Porém, conservam diferenças com as janelas que temos em casa: não podemos mover ou sobrepor as janelas de casa, nem rolar seu conteúdo.

É interessante observar, contudo, que a maioria dessas metáforas já perdeu sua motivação inicial e já se encontra cristalizada para os usuários do meio, tornando-se uma catacrese.

Na internet, a programação de interface tem que resolver questões mais complexas, pois as tarefas possíveis são múltiplas e as informações encontram-se dispersas em páginas na rede. É preciso lidar com a idéia de vínculos (*links*) entre elas.

Na *World Wide Web*³⁵, interface gráfica criada para a internet, a diversidade de temas e abordagens deve-se justamente à facilidade que os usuários têm na sua publicação. A popularização da interface em *html*³⁶ produziu um almanaque virtual que abarca a cultura humana com uma diversidade e quantidade de informação jamais compilada por uma enciclopédia da cultura impressa.

³⁴ McLuhan distingue meios quentes e frios: "Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em 'alta definição'. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela 'alta definição'. Já uma caricatura ou um desenho animado são de 'baixa definição'; pois fornecem pouca informação visual. (...) A fala é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pela ouvinte. (...) Um meio quente permite menos participação do que um frio: uma conferência envolve menos do que um seminário, e um livro menos do que um diálogo." (MCLUHAN, 1999, p. 38-39).

³⁵ O projeto de comunicação via internet com o uso de hipertextos (que deu origem a *World Wide Web*) foi proposto por Tim Berners-Lee ao laboratório suíço CERN (Laboratório Europeu de Estudo de Partículas Físicas) em 1989, iniciado em outubro de 1990 e finalizado em julho de 1991. A base do projeto era o seu programa *Enquire*, desenvolvido em 1980. Também se atribui a Berners-Lee a idéia de hiperídia, ou seja, que o texto produzido para a internet não precisa seguir o padrão do impresso, mas deve agregar elementos interativos.

Cf. <http://www.estado.estadao.com.br/edicao/especial/internet/interne7.html>

³⁶ Acrônimo de HyperText Markup Language, ou linguagem de marcação em hipertexto.

É nessa interface que se buscam correlatos no ambiente humano para representar a miscelânea, o espaço para o coletivo: a interface se modela a partir dos conceitos que temos de praça, shoppings, portais, salas de estar etc.

A metáfora é o procedimento que organiza o discurso da interface: o já conhecido funciona como ponte rumo ao desconhecido – o mundo dos *bits*. *"Cada época lida com a tecnologia mais recente recorrendo às representações mentais de coisas mais antigas e mais familiares."* (JOHNSON, 2001, p. 18). É nesse universo simbólico proposto pela interface que funciona como um contexto de produção de discurso, que os usuários interagem e os sujeitos se constituem. E é através desse sistema de representação que as interfaces promovem nossa percepção dos dados digitais.

É interessante observar que as interfaces para controle de dados digitais que adotamos – os aplicativos programados para armazenar ou acessar informação, por exemplo – representam dados em "arquivos" que se localizam em "pastas" e que, por sua vez, estão na nossa "escrivania". Essa é uma forma que encontramos de nos relacionarmos com os dados digitais, porque, em nossa cultura impressa, é assim que organizamos nossos documentos. Entretanto, os dados armazenados num disco rígido não têm uma organização parecida, estão dispersos a esmo na superfície magnética.

É possível, então, observar que não foi o meio digital que nos imprimiu esse padrão de organização dos arquivos utilizado pela interface, mas foi uma contribuição que trouxemos da cultura impressa. Buscar representações para os processos cognitivos humanos, além daqueles explicitados pela

escrita, é um desafio para os desenvolvedores de interface para o meio digital ³⁷.

A representação metafórica utilizada pelas interfaces produz um contato mais intuitivo do usuário com o computador, porque desencadeia associações por semelhança. Entretanto, essa linguagem que é composta, essencialmente, por imagens ou ícones não foi sempre assim. As interfaces utilizadas nos primeiros computadores pessoais baseavam-se na escrita e a relação do usuário com a máquina se fazia através de linhas de comando – o usuário digitava uma instrução e o computador executava a ação correspondente. Não havia ainda tecnologia que permitisse o processamento de imagens com a mesma eficiência das máquinas atuais.

A linguagem metafórica das interfaces atuais representa, portanto, uma evolução, o resultado de um processo, no âmbito da tecnologia digital, de descobertas de formas de interação homem-máquina. O modelo baseado apenas na escrita deu lugar ao metafórico, multimídia, que subverte os padrões lineares e contínuos da língua e provoca uma ruptura nos padrões de percepção do sentido nos meios digitais até então.

4.2.2.3 Interface: possibilidades de percepção

Uma questão crucial num ambiente virtual – em que a comunicação é mediada pelo computador – é estabelecer a interação com outros usuários, o que implica criar recursos de percepção.

³⁷ Em 1996, a Apple lançou um protótipo de um *Finder* (localizador de arquivos) que localiza e organiza o resultados da pesquisa em pastas, chamadas "Visões" (*Views*). A idéia central é a mudança de critérios de pesquisa: o critério é temático – os documentos localizados se reúnem por semelhança entre temas. A representação não sugere localização espacial dos arquivos, nem hierarquia entre as pastas; assim, um mesmo arquivo pode figurar em mais de uma janela sem classificações hierárquicas entre eles. O conteúdo das janelas é dinâmico: é atualizado sempre que houver mudança nos arquivos do computador. (JOHNSON, 2001, p. 119-124).

Na *Web*, há todo tipo de discurso, desde páginas pessoais, em que as pessoas se apresentam ao público, páginas sobre temas místicos, religiosos, científicos, artísticos, comerciais até as “de busca”, em que se pode pesquisar por temas, nomes, e localizar informações sob a forma de textos, imagens e sons. Há páginas dirigidas a públicos específicos que circulam por “tribos” ou comunidades virtuais que “falam” uma mesma formação discursiva³⁸. E há páginas dirigidas a públicos mais amplos, como as que reproduzem os noticiários de jornal, rádio ou televisão e ainda os portais.

Como a interlocução na *Web* é mediada por diferentes meios de comunicação - bate-papo (*chat*), lista de discussão, grupo de interesse (*newsgroup*), conferências em vídeo, textos etc. - a relação entre usuários se dá através de representações, pois não há contato pessoal. Os usuários de um meio digital convivem com meios de comunicação muito variados e têm uma cultura forjada por esses meios.

Cada meio de que um usuário se utiliza para entrar em contato com seu interlocutor tem uma particularidade e pode aguçar um ou mais sentidos em detrimento de outros. Cada interface lhe possibilitará uma percepção parcial do fato. Isso pode significar uma perda de percepção que é diferente em cada meio. Então, teoricamente, utilizar meios variados para expor um pensamento - utilizar um meio de comunicação multimídia, como o computador - seria uma tentativa de aguçar as múltiplas percepções do fato.

Nesta tentativa de recomposição do fato através da multimídia, cada interface recria parte da percepção. Assim, utilizar vários meios ou interfaces multimídia é a tentativa de estimular mais percepção e assim possibilitar o diálogo através de maior número de sentidos – audição, visão, tato.

³⁸ Recentemente, em dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Educação da USP, *Escrita no corpo: ponderações por um viés psicanalítico*, Anna Rita Sartore Laurito (2003) cita página da internet endereçada àqueles que se interessam por amputar os dedos. No endereço <http://spc.bodymodification.com/galleries/other/amputation>, os visitantes podem aprender como praticar a amputação voluntária de modo mais seguro e menos sangrento. Esse é um exemplo do alcance da internet na reunião de pessoas em torno de um interesse comum, com espaço para excentricidades de todo tipo.

A título de exemplificação do funcionamento desses meios da internet, vejamos como se caracterizam a lista de discussão e o bate-papo.

Uma lista de discussão é uma forma de comunicação assíncrona que privilegia a linguagem verbal escrita e chega ao receptor através de seu endereço de correio eletrônico. Se comparada ao diálogo real³⁹, numa lista de discussão perdemos a entonação, o gesto e a sincronia do evento. Em função disso, o texto escrito vai ter que ganhar muito mais precisão - tendemos a buscar termos exatos, a estruturação clara dos enunciados - porque agora o texto vai prescindir do gesto e da entonação.

A cada sentido perdido, aquele que resta torna-se mais aguçado, mais exigido. E esta é uma necessidade que surge do meio, é a propriedade de sua linguagem. Numa lista de discussão, se o interlocutor não for preciso, será mal interpretado e terá que devolver outro texto explicando o que não foi bem dito. Ao passo que, no diálogo real, o gesto, a entonação ou as expressões faciais, ao complementarem o dito, podem suprir essa necessidade de precisão. Ao substituir os traços supra-segmentais pela palavra, o usuário, na lista de discussão, tende a apurar a elaboração e organização lingüística dos enunciados.

Numa lista de discussão, torna-se importante a redundância, enquanto recurso a reforçar o comunicado. É preciso retomar o assunto, reformulando e recorrendo às mesmas idéias como forma de garantir a compreensão de seu conteúdo.

Por ser um meio assíncrono, é possível ao usuário dispor de tempo para a troca e elaboração de mensagens - pode-se refletir por mais tempo sobre o objeto de comunicação. Além disso, as mensagens postadas visam à interlocução, ao diálogo - uma discussão. Por isso, a mensagem pode assumir um tom flexível e até mesmo provocativo para sugerir uma réplica.

Outra característica interessante de uma lista de discussão é a abordagem automática do destinatário: o(s) receptor(es) recebe(m) a mensagem pelo seu correio eletrônico, ele não sai em busca dela. Isso pode

³⁹ Tomamos aqui "diálogo real" como aquele que se produz no mundo empírico, em que os interlocutores estão frente a frente.

aumentar a possibilidade de comunicação, uma vez que aumentam as chances de leitura.

O bate-papo, por outro lado, é um meio sincrônico, que supõe a interação dos usuários através de diálogos em língua escrita em tempo real⁴⁰.

Este meio supõe um ritmo de participação bastante intenso: toda a atenção do usuário se mobiliza naquele momento para a leitura e escritura de textos que são produzidos rapidamente, num "dá lá, toma cá" intenso. Novamente o olhar é o principal sentido ativado.

Como a velocidade de transmissão de mensagem é muito importante para este meio - já que há um interlocutor a postos aguardando a sua mensagem e que a demora pode desestimulá-lo e a comunicação ser interrompida - é comum observar no bate-papo a elaboração de mensagens curtas, a abreviação de palavras, o uso de linguagem coloquial, de onomatopéias e a criação de sinais que substituem palavras ou expressões e que acabam por compor um sistema de codificação próprio do meio (as "carinhas", por exemplo: ;) :0 ☺ ☹)⁴¹.

Também como consequência desse tipo de interação, são freqüentes, num bate-papo, mensagens que visam a verificar o canal de comunicação, para saber se os usuários permanecem conectados - mensagens do tipo "Oi!" "Você está aí?".

Algumas interfaces de bate-papo criam a possibilidade de uso de desenhos e sons como complementos ao texto escrito. As imagens e os sons vêm enriquecer a comunicação, pois, freqüentemente, assumem conteúdos afetivos e emotivos, importantes e necessários nesse meio: usuários "frente a frente" têm mais facilidade para criar vínculos afetivos - elemento muitas vezes motivador da comunicação - graças à possibilidade de ação e reação relativamente imediatas (dependendo da conexão, porém teoricamente sempre possíveis).

⁴⁰ Comunicação em tempo real aqui significa a comunicação que se realiza com os usuários conectados num mesmo momento - o aqui e agora do mundo empírico.

⁴¹ Alguns desses sinais já foram incorporados como caractere dos processadores de texto: quando o usuário digita dois pontos e parênteses, o desenho da "carinha" se faz.

No bate-papo, é possível ao usuário conversar em grupo ou manter várias conversas paralelas, que se desenrolam ao mesmo tempo. Devido ao caráter econômico das mensagens, o conteúdo discutido tende a se pulverizar, disperso entre as tantas falas e tanto "ruído" na comunicação. As formulações tendem a ser pouco elaboradas e muitas vezes são retomadas várias vezes, o que dificulta o prosseguimento da discussão. A conversa reservada nas salas de bate-papo ou o uso do Icq⁴² no modo de conexão "invisível", permite o controle do número de interlocutores com os quais o usuário interage. São procedimentos criados pela interface para distribuir o discurso nesse meio mais suscetível de participações intensas e numerosas, justamente porque a comunicação é síncrona – realizada em tempo real.

Já comentamos a distinção que McLuhan (1999) faz entre meios quentes e frios - ou entre meios que têm alta saturação de dados (quentes) ou baixa saturação: os meios frios exigem que o destinatário complete e preencha a mensagem; já os meios quentes deixam pouco a completar.

Segundo essa concepção, os meios da *Web* são todos frios, uma vez que exigem muita participação do usuário - a contínua tarefa de preencher parcela da percepção que falta.

Os desenvolvedores de aplicativos estão sempre à procura de criar interfaces que possibilitem maior saturação de dados e que deixem o usuário numa situação mais confortável para interpretação da informação de que dispõe. Um bate-papo que disponha de recursos como imagens e sons a complementar a palavra escrita, é certamente mais saturado do que aquele que não dispõe destes recursos.

Uma página de bate-papo do MSN Messenger[®], aplicativo utilizado para comunicação em tempo real, dispõe de recursos como: figuras animadas para compor os apelidos, espaço para fotos dos interlocutores, sons, papel de parede que personalizam o ambiente de conversação. Os interlocutores

⁴² "Embora pareça, ICQ não é um acrônimo, ou sigla. É apenas a combinação de três letras cuja pronúncia em inglês soa como: 'ái – ci – kiú' que, pronunciadas juntas, pode ser entendido como: 'I seek you', uma frase que, traduzida para o português, significa: 'Eu procuro você' ou 'eu estou em busca de você'. É um nome criativo para um programa que permite que pessoas troquem idéias, arquivos e programas usando computadores conectados à internet como meio de comunicação." (PIROPO, 2002).

podem, além de enviar mensagens escritas, utilizar o canal de som para estabelecer comunicação oral e enviar arquivos digitais.

Qualquer interface que desenvolva recursos para preencher os vazios deixados por um meio frio - e que venha a provocar diferentes percepções do fato observado - certamente vai deixar menos informação a ser preenchida pelo usuário.

As interfaces criadas para uso na *Web* tentam, assim, recriar a possibilidade de percepção que se tem no diálogo real. Hoje é possível participar de um bate-papo, usando ao mesmo tempo o texto escrito e o vídeo em condição de comunicação sincrônica. Assim, uma pessoa ilustre, por exemplo, pode conversar com milhares de pessoas conectadas à internet, respondendo, ao vivo, através do vídeo, e tendo suas respostas

transcritas simultaneamente, como o texto do bate-papo tradicional. O participante envia suas perguntas sob forma de texto escrito e um ou vários moderadores selecionam as perguntas que serão respondidas pelo entrevistado.

Esse é um exemplo da riqueza e da diversidade de interfaces de percepção de que dispomos para nos comunicar na *Web* e de como os diferentes meios se combinam para a produção de um discurso mais saturado.

4.2.2.4 Sintaxe da interface

É interessante observar que a popularização do computador deveu-se principalmente à evolução da linguagem das interfaces. À medida que foi possível representar objetos através de desenhos e usar a tecnologia do *hiperlinks* (você clica e a ação se realiza), as interfaces tornaram-se mais “amigáveis”.

Um *hiperlink* (ou somente *link*) é um vínculo que criamos entre duas informações depositadas em espaços de memória distintos. É um atalho disponível em um texto escrito ou imagem que traz outra informação a ela relacionada rapidamente até o usuário (ao clique do *mouse*). Com o *hiperlink* podemos conectar informações e ter acesso a múltiplos documentos – tantos quantos forem os atalhos que o usuário percorrer.

Originalmente era fácil reconhecer um *hiperlink* – ou um atalho – pelo formato do texto: azul e sublinhado. Com a evolução da linguagem HTML, uma informação digital associa-se a outras através de indicadores – botões, ícones, imagens, textos – que apontam para o endereço em que se encontram depositadas as informações vinculadas, seja no próprio computador ou fora dele, em outro computador de uma rede.

O termo *hipertexto* refere-se ao documento escrito construído com a tecnologia do *hiperlink*. O termo *hipermídia* refere-se ao documento multimídia construído a partir dessa mesma tecnologia.

O *hiperlink* é a tecnologia que assegura à interface gráfica da internet sua dinâmica e eficiência. Embora esteja em uso em todo aplicativo, na *World Wide Web* ele é um padrão de linguagem.

A expressão de uma idéia ou linha de pensamento pode incluir uma rede multidimensional de indicadores apontando para novas formulações ou argumentos, os quais podem ser evocados ou ignorados. Há que se imaginar a estrutura do texto como um complexo modelo molecular. Podem-se reordenar nacos de informação, expandir frases e fornecer de imediato definições de palavras. (NEGROPONTE, 1995, P. 66).

Devido a esse sistema de vínculos, em que uma página se encontra associada a outras (o usuário clica em um desses vínculos e chama para a tela a página a ele associada), a sintaxe de um sítio na internet é bastante complexa e pode ser representada esquematicamente por uma malha ou uma teia, ou, como sugere Negroponte na citação acima, um complexo modelo molecular. E, dessa forma, o meio representa uma ruptura com os esquemas lineares e seqüenciais de leitura próprios da cultura impressa, cujo modelo foi o códice.

Uma página na *Web* pode se configurar como um sumário de um livro: o usuário tem ofertas de informações diversas, escolhe seu percurso de navegação e se detém ou adianta aqui e ali, conforme seu interesse. Assim constrói seu roteiro de leitura. E então observamos que essa leitura pode não ser muito diferente da leitura de um livro. Com a diferença de que o livro tem uma seqüência fixa e esse ir e vir se assemelha a andar num trilho e não é possível obtermos a visão simultânea de suas partes. Com o uso das janelas e do hipertexto, o leitor de uma página na *Web* pode ter à sua frente várias páginas ao mesmo tempo e produzir, assim, um suporte de leitura que rompe com a estrutura fixa e linear do livro.

"A operação elementar da atividade interpretativa é a associação; dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo, conectá-lo a outros textos, e portanto é o mesmo que construir um hipertexto" (LÉVY, 1993, p. 72). Sob esse ponto de vista, o hipertexto é um procedimento que ilumina, para o leitor, as formações discursivas do texto que lê. E a cada conexão o texto que está sendo lido em primeiro plano recompõe seu sentido, porque cada outro texto poderá, numa cadeia infinita, recuperar outras formações discursivas que iluminam novos aspectos do sentido em construção. O discurso concebido como eco de outros discursos tornou-se um fato e um artefato dessa cultura.

4.3 Autoria na cultura digital

Se o computador é multimídia, é preciso reconhecer que há propriedades específicas de cada meio, que definem sua diferença em relação aos outros, ainda que sob o mesmo ambiente digital. Foi o que procuramos demonstrar analisando a lista de discussão e o bate-papo. As diferenças se assentam em condições tais como: a qualidade da interação que produzem, o tempo em que essa interação ocorre (assíncrona ou síncrona) e os recursos de percepção de que dispõem.

Mas exatamente porque esses meios submetem a informação a um mesmo tratamento – a digitalização – podemos encontrar procedimentos de autoria que funcionam como princípios de organização e controle do discurso em diversos meios.

A reprodução de informação é um desses procedimentos: reproduzimos som, texto, imagem, e qualquer tipo de informação digital. Todo discurso da cultura digital submete-se a esse procedimento de organização e controle, porque toda informação digital é suscetível de reprodução.

A internet traduz o conceito de comunicação na cultura digital e o hipertexto e a hipermídia determinam a sintaxe que organiza seus discursos. A estruturação sintática do discurso é outro procedimento de autoria que funciona como princípio de produção na cultura digital.

A autoria coletiva e a tendência ao obscurecimento das identidades individuais é terceiro procedimento que podemos encontrar, de um modo geral, nos meios de comunicação da internet.

A entonação oral que se empresta aos textos escritos em muitos desses discursos é também um procedimento de autoria e representa, em certa medida, a possibilidade de emersão de subjetividades nesse espaço difuso que é a *Web*.

Esses são alguns procedimentos que nos chamaram a atenção, seja pela frequência com que podem ser observados, seja pelo impacto que produzem na produção do sentido do discurso veiculado pelos meios digitais, enquanto movimentos de ruptura com relação à cultura impressa. São esses procedimentos de autoria que procuraremos abordar em seguida.

4.3.1 A reprodução como procedimento de autoria

Os aplicativos de que dispomos para escrever promoveram mudanças, ainda que sutis, no processo de produção textual.

É freqüente observar que os iniciantes no uso dos processadores de texto são muitas vezes tentados a redigir rascunhos manuscritos para, em seguida, transcrevê-los para o computador. "*A idéia de compor usando a máquina (em vez de transcrever para ela) me parecia de algum modo inautêntica*", relatou Johnson (2001, p. 102) a respeito de seu processo de adaptação ao novo meio.

Nos primeiros contatos com os processadores de textos, é freqüente observar que os usuários precisam de tempo para pensar antes de escrever e demoram-se na tarefa – quando não desistem. Ocorre que esse era um

procedimento habitual diante da máquina de escrever. O texto só era datilografado depois que as idéias já estivessem no formato desejado: o processo de elaboração era mental ou manuscrito, sob forma de rascunho, uma vez que a revisão do texto datilografado era muito trabalhosa. Nada mais natural, portanto, que diante do novo meio nos comportássemos da mesma maneira. Além do mais, o efeito do texto estampado na tela com seu acabamento gráfico é, de início, um tanto assustador: parece expor a todos o bem mais íntimo daquele que escreve.

Ocorre que, com o uso do computador, desenvolveu-se outro comportamento. A revisão já não é penosa como nos tempos da máquina de datilografia, pois, nos processadores de textos, há muitas facilidades: apagar textos, trocar palavras ou parágrafos de lugar, localizar palavras e substituí-las, recortar e colar textos ou imagens, usar o corretor ortográfico etc. A produção textual não necessita de rascunho, pode-se escrever enquanto se constrói o enunciado⁴³, e a revisão ocorre ao mesmo tempo, paralela ao trabalho de escrita, enquanto se planejam os textos. E a forma do texto acaba sendo modelada, aos poucos.

A autoria, sob essas condições, altera-se devido à aceleração do processo de produção e o usuário de um processador de textos é convidado a todo instante a pensar na estrutura e forma da composição – sintaxe e acabamento gráfico do texto: configurar página, formatar fonte, parágrafo etc.

Eu começara trabalhando com blocos de períodos completos, mas no fim estava pensando em blocos menores, em unidades de expressões discretas. Isso, é claro, teve enorme efeito sobre os tipos de período que eu acabava escrevendo. O procedimento mais antigo impunha uma espécie de limite máximo para a complexidade das frases: era preciso ser capaz de reter toda a seqüência de palavras na cabeça, o que significava que a mente tendia naturalmente para uma sintaxe mais simples, mais direta. Um número excessivo de orações subordinadas, e se perdia o rumo. Mas o processador de textos me permitia focalizar

⁴³ Há um apagamento do *prototexto*, o que faz desaparecer um documento importante para as pesquisas sobre a gênese do texto escrito.

agrupamentos menores de palavras e construir a partir deles – era sempre possível acrescentar mais um aparte, um ornato mais descritivo, porque a forma geral do período nunca estava em questão. [...] O computador não só tornara o ato de escrever mais fácil para mim; mudara também a própria substância do que estava escrevendo, e, nesse sentido, suspeito, teve enorme impacto também sobre o meu pensamento. (JOHNSON, 2001, p. 106)

É claro que o depoimento de um usuário não pode generalizar o que ocorreu com a maioria. É apenas uma ilustração do modo como a adoção de um novo meio pode gerar novos procedimentos de autoria.

O autor, habituado aos procedimentos de um processador de textos, acaba por exercitar muito fortemente o papel de editor: ele começa a olhar o seu texto não como um todo acabado, mas como uma possibilidade dentre muitas de composição. “Recortar” ou “copiar” e “colar” são procedimentos de edição dentre tantos que os processadores de textos têm.

Ocorre que esse procedimento cria o hábito de tomar daqui e pôr ali, reorganizar seqüências, compor textos como se fossem uma colcha de retalhos. E depois coser os parágrafos de modo a garantir a fluência, as passagens de uma idéia para outra.

É comum observar-se, principalmente entre os estudantes, a extensão dessa prática à *Web*. É freqüente a reclamação de professores, por exemplo, de que os alunos simplesmente copiam textos, tais como estão na *Web*, e os apresentam como pesquisa própria.

O que convém analisar, nesse caso, é que o meio disponibiliza esse recurso e incentiva seu uso. Portanto, a busca, seleção, recorte e inclusão de um texto em outro são procedimentos de controle do discurso no meio digital. São recursos que explicitam a natureza dialógica do discurso e, como para a fotografia ou o cinema, a reprodução é um dos princípios de produção na cultura digital.

O que vai definir a coerência de um discurso será fundamentalmente a compreensão de que os procedimentos de um novo meio instauram novos conceitos. Atuar sob o novo meio com pressupostos conceituais advindos de

outra cultura reflete apenas a nossa dificuldade de compreensão da extensão da mudança.

No caso de alunos que copiam conteúdos da internet para apresentar ao professor como texto seu, resultante de pesquisa, o que parece equivocada é a concepção que o aluno tem de pesquisa. Ele faz na internet o que também faz com os livros: copia, reproduz *ipsis litteris* o que lê. Na cultura impressa, que reverencia o autor, a cópia, na maioria dos casos, é uma interdição.

Na cultura digital, por outro lado, podemos copiar, colar, falar anonimamente com outras pessoas, abreviar palavras, usar símbolos, produzir em grupo, ver e mostrar o que se queira... Enfim, procedimentos não aceitos na cultura impressa são praticados e admitidos na cultura digital, não, porém, sem restrições – justificadas, evidentemente, pelo viés de interpretação da cultura impressa.

A possibilidade de reprodução de informação interfere profundamente nas condições de produção discursiva. O autor que tem à sua disposição grande quantidade de informação se move entre muitas possibilidades de construção do discurso. Como, na cultura digital, ele pode reproduzir mais facilmente a informação que lhe interessa, sua preocupação se desloca: da produção da informação ela passa à análise e síntese daquela de que dispõe.

Ainda que se possa simplesmente reproduzir uma informação, sem nenhuma intervenção no todo ou nas partes, o que está mesmo em jogo, nessa prática, é a capacidade do indivíduo se mover entre grandes quantidades de informação, saber selecionar e reconhecer formações discursivas. O sujeito desse novo discurso deve se posicionar entre essas tantas possibilidades, muito mais do que estava habituado na cultura impressa, até porque as autorias e as formações discursivas não estão tão claras. Tudo parece coexistir num mesmo plano, no amontoado de

informações que circulam pela internet. Discernir entre a informação que interessa ou que se alia à formação discursiva desejada é uma tarefa agora mais complexa.

Isso traz implicações importantes para a sala de aula porque também o conhecimento se desloca. Além de ensinar o aluno a selecionar e reconhecer a informação pertinente a cada caso, o professor vai lidar com as questões que a reprodução traz com relação à elaboração escrita: como lidar com os efeitos do “copiar” e “colar”?

Ao utilizar esse procedimento de reprodução, o aluno deixa de redigir “com suas próprias palavras” e acaba por produzir questionamento sobre a autoria: é possível reconhecer a autoria de um texto e atribuí-la a um autor? Quais seriam as marcas que permitem esse reconhecimento?

No primeiro capítulo desta dissertação, vimos como os enunciados estão sempre impregnados pela palavra do outro. Bakhtin discorre sobre como a nossa experiência verbal se desenvolve sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro (BAKHTIN, 1997, p. 313-314). Para Foucault, um enunciado tem sempre as margens povoadas de outros enunciados (FOUCAULT, 2002, p. 112) e, por isso, todo discurso é composto por enunciados que se apóiam sob uma mesma formação discursiva. Segundo Pêcheux o sentido de um discurso não existe em si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas em jogo sob as condições sócio-históricas de produção do discurso (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

Nessa interação interdiscursiva, as palavras de um autor se encontram entre as palavras do outro. Nem sempre é possível discernir a fronteira entre elas. Pêcheux assinalou essa dificuldade como um “esquecimento”, o efeito

de desvanecimento do interdiscurso para o sujeito falante, operação responsável pela ilusão do sujeito como fonte de sentido⁴⁴.

A questão com a qual o professor se defronta sob a cultura digital não é nova, mas adquire um novo estatuto. Se nossas palavras estão sempre impregnadas do discurso do outro, o que a cultura digital faz é evidenciar e ampliar esse pressuposto. No mundo digital, essa interação pode ser entendida literal e materialmente. E, admitido o procedimento de reprodução como procedimento de autoria, cabe ao professor ensinar o aluno a conciliar, na arquitetura do seu discurso, os resíduos de tantas outras autorias, assim como fez Picasso, ao ler e reproduzir Velásquez⁴⁵.

Referindo-se à autoria docente em uma ambiência⁴⁶ de formação docente, Belintane considera que:

"[...] uma autoria de qualidade é aquela que gera uma significância tal que põe o interlocutor em estado de co-autoria, predisposto a cotejar as armações teórico-práticas de seu co-autor à sua regionalidade, ao seu contexto de sala de aula".
(BELINTANE, 2002, p. 187).

Essa talvez seja a prática a ser instaurada. Ensinar o aluno a se colocar em posição de autor significa ensinar a compartilhar a autoria alheia, saber redefinir o discurso do outro sob a ótica da singularidade das suas condições de produção discursiva.

A autoria, assim compreendida, não se concentra na originalidade do dito, mas naquela do arranjo ou da arquitetura do discurso, no ato de trazer para si e seu contexto de produção o discurso alheio.

⁴⁴ Cf. Capítulo 1, seção 1.3.1.

⁴⁵ Cf. seção 4.1.

⁴⁶ O termo "ambiência" refere-se à possibilidade de construção de um modelo de formação contínua que leve em conta as tecnologias contemporâneas e as novas perspectivas de autoria em rede e que procura integrar o conjunto das interações presenciais ao das possibilidades virtuais. "Uma 'ambiência de formação' é o complexo enredamento subjetivo que se dinamiza a partir das diversas possibilidades de interação, produção intelectual, manejo e constituição de acervos (...)" (BELINTANE, 2002, p. 184)

4.3.2 Autoria centrada na sintaxe

Nas páginas da *Web*, o texto tem existência temporária, fluída: é rapidamente substituído por outro, não permanece. Quando citamos um texto da internet como referência bibliográfica, por exemplo, não temos nunca a segurança de encontrá-lo disponível o tempo todo.

O texto quase nunca está só, vem acompanhado de imagens estáticas ou animadas, sons, desenhos, esquemas, organogramas, fotos, vídeos. A dimensão gráfica do texto muda: as páginas são programadas em seções, compostas por menus, submenus e botões que nos colocam em contato com outras páginas, numa espiral infinda.

Ao mesmo tempo em que o hipertexto amplia as conexões semânticas de um texto, fornecendo ao leitor possibilidades de acesso às informações que a ele se relacionam, também pode funcionar como uma fonte de dispersão, pois o texto está pulverizado, localizado em diferentes espaços de memória e, a todo momento, pode-se interromper a leitura, iniciar uma nova, voltar à primeira e assim por diante.

Ao deparar-se com um hipertexto ao qual se acham vinculadas outras informações, o usuário pode fazer uma trajetória de leitura pessoal: ele compõe o texto que lê, tomando uma informação aqui e ali. Sua composição é uma possibilidade dentre muitas de leitura. Nessa tarefa, o sentido do discurso se constrói à medida que percorre os *links*.

A metáfora do hipertexto dá conta da estrutura indefinidamente recursiva do sentido, pois já que ele conecta palavras e frases cujos significados remetem-se uns aos outros, dialogam e ecoam mutuamente para além da linearidade do discurso, um texto já é sempre um hipertexto, uma rede de associações. (LÉVY, 1993, p. 73).

Lévy atenta para uma questão importante: a tecnologia digital, ao possibilitar um dispositivo técnico que viabiliza a construção do hipertexto, explicita um procedimento de constituição de sentido próprio de qualquer

texto, mas que, num texto impresso, sempre esteve implícito, enquanto atividade cognitiva. Por isso, pode-se considerar o hipertexto uma metáfora para a "*estrutura indefinidamente recursiva do sentido*" (LÉVY, 1993, p. 73) ou para a formação discursiva (FOUCAULT, 2002).

Se há um dispositivo tecnológico que cria novas condições de produção, os procedimentos de autoria mudam. Com o hipertexto ou a hipermídia, o conjunto das informações não é apresentado em seqüência linear, como no livro. Por isso, pensar um hipertexto ou uma hipermídia é projetar o sistema de relações que se quer disponibilizar para o usuário-receptor e que constituirão a materialidade discursiva, através dos *links* e indicadores de percurso de navegação. Assim, um projeto de comunicação via internet supõe o planejamento de sua sintaxe discursiva: relações intratextuais e intertextuais.

Nesse sentido, o que se inaugura na cultura digital é a manipulação de ferramentas que materializam as relações de sentido possíveis, internas e externas (interdiscurso) ao discurso. Por isso entendemos que o planejamento dessa rede de relações, ou da sintaxe discursiva, é um procedimento de autoria.

A título de demonstração desse procedimento, escolhemos analisar parte do processo de produção de um sítio na *Web*.

Algumas alunas do 2º ano do curso de Design Digital da Universidade Anhembi Morumbi⁴⁷, programaram, no primeiro semestre de 2003, um sítio na internet sobre o artista gráfico Almir Mavignier. Para isso, apresentaram como parte do projeto dois esquemas⁴⁸: "arquitetura da informação" e "arquitetura da navegação". O primeiro agrupa os conteúdos pela vizinhança semântica, o segundo ilustra as ligações entre as páginas que determinarão a rede dos *hyperlinks*.

⁴⁷ Alunas: Aline Araújo, Carolina Oliveira, Mariana Dias, Marina Fortunato

⁴⁸ Informações e esquemas obtidos diretamente com os alunos.

Esquema 1 – arquitetura de informação

Esquema 2 – arquitetura de navegação

No esquema 1, o tema principal é a “produção gráfica no Brasil”⁴⁹. O artista Almir Mavignier – tema central do trabalho desse grupo de alunos – é um recorte.

O esquema está representado por formas circulares dispostas espacialmente sob o critério de proximidade semântica entre os temas. Ao distinguir formas maiores e menores, vemos que o conteúdo foi representado a partir do tema mais geral para o particular, como se os alunos mergulhassem no tema amplo da produção gráfica e fossem abrindo caminho para chegar ao objeto de conhecimento mais específico. Há uma preocupação evidente de compreender a vida e a obra do artista num cenário cultural mais amplo.

O esquema da “arquitetura da informação” representa a espacialidade e a simultaneidade das relações de subordinação e coordenação entre diferentes conteúdos. Ao núcleo mais geral – Produção gráfica no Brasil – se subordinam os núcleos Fundamentação, Contexto e Cartazes. Ao núcleo Fundamentação se subordinam os temas Modernismo, Concretismo e Construtivismo, que se encontram em relação de coordenação entre si. E assim por diante.

No esquema 2, a navegação – fluxo de conexões entre as páginas do sítio – é concebida a partir de um organograma, desenho clássico de funções em relação hierárquica. O tema que encabeça o esquema é o nome do artista, pois sendo esse um “mapa de navegação”, todos os *hiperlinks* partem da página principal: o tema central do sítio.

O esquema representa as relações entre os conteúdos e a hierarquia dessas relações no conjunto do sítio. À página principal se vinculam três grandes núcleos temáticos: biografia, obras e produção gráfica (contexto de produção). E cada núcleo se desdobra em subtemas mais específicos. E então podemos observar tanto os conteúdos (“arquitetura da informação”) como as relações entre eles (“arquitetura de navegação”).

⁴⁹ Tomei conhecimento de que o tema geral - “A produção gráfica no Brasil a partir da década de 50” - era comum para toda a classe do segundo ano. Cada grupo, porém, devia pesquisar um artista relacionado ao tema principal.

Esse esquema, entretanto, é insuficiente para representar todos os níveis de vínculos entre os conteúdos. Cada página pode estar vinculada a uma ou mais páginas, numa indicação de fluxo entre elas. Além disso, o uso do hipertexto faz com que adendos, notas de rodapé, ilustrações, exemplos, referências, explicações adicionais constituam novas páginas vinculadas ao texto principal que, então, fica mais enxuto, mais centrado na idéia núcleo. Muitas vezes não há um texto principal, mas vários. Essa forma de representação (organograma) não suporta essa rede de relações.

Para colocar esse planejamento em prática e publicar esse sítio na *Web*, é importante conceber uma interface que apresente claramente uma proposta de interação: é preciso apontar para os conteúdos, fazendo clara sua relação com o tema central; é preciso prover a navegação de indicadores de percurso o tempo todo para que o usuário possa transitar pelo ambiente sem se perder; é preciso criar um sistema simbólico para os hipertextos, de modo que os indicadores possam ser reconhecidos pelo usuário (um signo gráfico qualquer pode não suscitar uma relação cognitiva se não puder ser interpretada pelo usuário).

Os conteúdos selecionados devem tomar forma: textos devem ser redigidos, imagens e sons devem ser editados de maneira a satisfazer o objetivo de comunicação e de publicação.

Observamos, então, que diante de tarefas tão numerosas e diversas e da complexidade da arquitetura de um sítio, os esquemas iniciais realizados pelos alunos são um princípio de organização dessa publicação e representam apenas uma primeira etapa de compreensão do lugar de cada conteúdo no todo do sítio.

Os procedimentos de autoria em jogo, nesse trabalho, ilustram como a autoria, na *Web*, está centrada na estrutura do discurso, na sua arquitetura multimídia, uma vez que dela depende a unidade e coerência do discurso.

Observamos também que, na composição do sítio, os alunos exercitaram uma outra sintaxe, não linear: a concepção do ambiente e do trânsito do usuário pelas informações é circular ou constelar - cada página se

vincula a outras e todas retornam umas às outras. Sob a tecnologia da hipermídia, o discurso se organiza sob uma sintaxe própria que funciona como um forte procedimento de autoria.

4.3.3 Identidade obscurecida: autoria coletiva

O homem da cultura digital tem a sua identidade obscurecida, uma vez que a internet, espaço pelo qual circula e se comunica, não tem pátria nem dono.

A aceleração dos processos de produção, de um modo geral, resultantes da implantação de sistemas digitais, acelerou também a produção e troca de informação.

A rapidez com que as informações circulam, envelhecem e são substituídas por outras acaba por imprimir uma dinâmica de produção que inevitavelmente se reflete nos procedimentos que organizam nossos discursos e faz com que se tornem eventos: acontecimentos passageiros que se renovam constantemente. Assim ocorre com os conteúdos de uma página da internet. E a velocidade com que as informações devem ser atualizadas, acaba por mudar o estatuto que o texto tinha na cultura impressa.

Quando a interface é *html*, por exemplo, a autoria tende a ser multimídia. Ainda que o criador de um sítio trabalhe em equipe, com profissionais especializados no conhecimento das várias mídias, ele necessita ter uma percepção da estrutura multimídia do sítio e conhecer as múltiplas linguagens que podem ser utilizadas. A identificação de um autor é difícil, uma vez que cada integrante da equipe atua como autor de uma parte do sítio. E a autoria assim se constitui coletivamente.

Quando o projeto de uma página para a *Web* envolve uma produção multimídia – programa-se o som, a imagem, o texto – em uma arquitetura complexa, o texto deixa de ser a interface privilegiada, como é no livro, e passa a compartilhar seu espaço com outros meios. Sendo um, dentre

outros, e com um tempo de vida tão efêmero, é precário em sua existência. A autoria deixa de ser relevante, pois não há tempo para o culto ao autor. Em tempo de internet, o alvo de atenção é a informação e não a sua autoria.

Por isso, os procedimentos de recortar, copiar e colar são tão populares: agilizam o processo de seleção e armazenagem da informação. E então a reprodução da informação ganha um novo sentido: como a quantidade de informação é grande, é necessário recolher dados em várias fontes e reorganizá-los em novo discurso. A origem dos dados não é valorizada na cultura digital, assim como a autoria. É por isso que nas páginas da internet quase não há assinaturas, mas equipes. As páginas pessoais, como que a reclamar pela marca do singular, representam um culto ao indivíduo, não à autoria.

Assim, na *Web*, há pouca fronteira entre as marcas do sujeito: transparece um certo composto coletivo que está disponível, naquele momento, na rede. Reconhecer e ser reconhecido nesse meio pode ser tarefa das mais difíceis. Quem bate papo pela internet conhece alguns poucos recursos de caracterização dos sujeitos. Mas é aí que menos se sabe sobre os indivíduos. O que se tem, na maioria das vezes, são personagens criados para dar vazão a fantasias.

Talvez por isso, ao mesmo tempo em que a internet promove a autoria quando disponibiliza aos usuários espaço na rede e aplicativos para publicação de páginas pessoais, ela promove o anonimato em sítios e correspondências cuja autoria não pode ser identificada. Aparecem, também, os *hackers*, *crackers* e outras categorias de usuários que se infiltram na rede e a espionam, sabotam, tomam para si o que não é seu.

E enquanto isso acontece no meio digital, os homens debatem os direitos autorais nos tribunais. Ocorre que a legislação não prevê os procedimentos de autoria promovidos pelos novos meios e a compreensão

do significado dos direitos do autor hoje parece difícil, principalmente porque também somos cidadãos da cultura impressa.⁵⁰

4.3.4 Autoria sob o estatuto da oralidade

Na cultura digital, a palavra digitalizada é distribuída para uma massa de interlocutores, num espaço virtual e num tempo definido muito mais em função do ouvinte do que do locutor: eu falo, você me ouve de onde estiver, agora ou quando quiser ou puder. É assim que podemos ouvir causos, versos, modas de viola⁵¹, entrevistas, programas de rádio, depoimentos.

Mas, além de dispor de recursos para gravação e reprodução de registros sonoros, os meios digitais atuam de modo a recuperar também, através da escrita, o estatuto oral da língua e assim imprimir o tom da intimidade que atravessa alguns discursos da internet.

Em um bate-papo, por exemplo, é freqüente observarmos o uso de onomatopéias ou grafismos para representar os traços supra-segmentais da oralidade. Vejamos um exemplo:

** Naty 16/3/200 12:56 oie*
Marina 16/3/200 12:56 Olá!! Td bem?
** Naty 16/3/200 12:57 td ótimo e vc?*
Marina 16/3/200 12:58 tbm..... como foi aquele dia na sua casa?
** Naty 16/3/200 12:59 nóóóó foi tudo de bom!!!!*
Tirando que agente teve que acordar 9h pra
levar a mala do Rafa no aeroporto,
hauhauh

⁵⁰ Na rede, observamos iniciativas interessantes que mostram como os indivíduos, isoladamente, vêm lidando com a questão dos direitos autorais. No endereço <http://www.viniciusdemoraes.com.br/>, dedicado ao poeta Vinicius de Moraes, o usuário encontra toda a obra do escritor. Além disso, é convidado a compor uma antologia contendo até 60 textos de Vinicius, que pode ser apreciada por qualquer visitante. Isso com a anuência da filha do poeta, Susana Moraes, que assina o editorial da página. O usuário é estimulado a enviar o endereço de sua antologia para os amigos, que assim podem conhecer a obra do escritor e criar suas próprias antologias. Esse tipo de publicação exemplifica um novo procedimento de distribuição de textos que pode ser utilizado na Internet.

⁵¹ No endereço www.mundocaipira.com.br, encontramos uma grande variedade de gêneros orais que podem ser ouvidos on-line.

* Naty 16/3/200 12:59 pq vc naum veio?
 Marina 16/3/200 13:01 puts tava mó chuva e eu acordei mó tarde.... aí minha mãe me chamou pra ir com ela comer e fazer compras no shopping, e como não é sempre que ela está com essa boa vontade, eu acabei indo com ela...
 * Naty 16/3/200 13:02 háháhá...
 td bem, dessa vez passa mas só dessa ve hein???
 hehehe
 acabou nem indo pro jogo entaum?????
 Hahahaha
 Marina 16/3/200 13:02 nem fui tbm.... ahhhh mó chuva!!!⁵²

Imprimir um tom oral num diálogo como esse introduz os interlocutores numa esfera de conversação íntima, do cotidiano, de situações informais, em correlação com as conversas que tecemos entre amigos, em ambientes sociais, não formais ou profissionais. O tema tem caráter pessoal e o tratamento dado à linguagem reitera esse aspecto do diálogo.

Entretanto, fazer uso das onomatopéias, gírias, abreviações e grafias fonéticas ("entaum"⁵³) é subverter, de alguma forma, o estatuto da escrita. E essa prática de representação da oralidade acaba por criar outra, a da criação de neologismos que têm característica essencialmente gráfica. É freqüente identificarmos esses neologismos em nomes ou apelidos que os interlocutores se atribuem ao estabelecer contato com outro internauta. Tais neologismos poderiam ser entendidos como logomarcas, pois, além de nomear, funcionam também como símbolos gráficos que remetem a uma imagem do sujeito:

·'̂|D/A |L|U/A |

\$\$°Rip Curl°ßØ¥°\$\$

⁵² Trecho de diálogo gravado no ICQ – aplicativo de comunicação em tempo real pela internet, no dia 16/03/2003, cedido pelos interlocutores.

⁵³ Essa grafia das nasais remonta ao tempo em que os teclados e os aplicativos não eram configurados para a língua portuguesa e não dispunham de recursos para acentuação. Essa prática, entretanto, ao longo do tempo, permaneceu e, mesmo dispondo da tecnologia apropriada, muitos usuários preferem essa grafia à convencional da língua.

(V)í€á*Fø®®ózei®ä

(`.\_Påul¥nh@\_.'`)

--|®ä//|öñ Gµ\$†ävö|

ff MôRëñA ff RöOtsff

α´·©öµ\$ĩñ_|-|·´α

α°°°°αø,.,,øα°°°°αø,.,,øα°°°°αøα°°°°α-Ale-ø°°°αøαø°°°αø°°°°αø°°°°αø

O tratamento oral que se dá à escrita e o uso desses signos gráficos, correntes na comunicação em tempo real pela internet, podem ser compreendidos como recursos para produzir discursos singulares, de sujeitos singulares: um procedimento de autoria que atua no sentido de promover identidades na massa de discursos que circulam pela internet.

Podem ser compreendidos, também, como procedimentos de autoria que se instituem sob o estatuto da oralidade e representam uma forma de transposição da oralidade praticada no diálogo real para o meio digital. Essa representação do oral pode ser compreendida, então, como uma das formas pelas quais os meios digitais se apropriam do oral.

Esses procedimentos, entretanto, são difundidos com tal rapidez que, qual um sotaque ou uma gíria, são reproduzidos por muitos usuários e, então, observamos a constituição de grupos, comunidades, “tribos”, que se reconhecem também através de alguma forma de escrita.

Tal como as comunidades orais primitivas, que prescindiam da escrita fonética, mas dispunham de sinais gráficos que os identificavam – pintura do corpo, ornamentos, desenhos – essas marcas discursivas, que circulam principalmente nos bate-papos, tornam-se linguagem que caracteriza grupos, comunidades virtuais.

Assim, tanto as marcas da oralidade como os grafismos encontrados no diálogo escrito parecem responder à necessidade de emersão das subjetividades, num meio difuso e distribuído como a *Web*, mas uma

subjetividade que remete a identidade de grupos. A autoria, portanto, continua a obscurecer a identidade dos indivíduos.

É nesse contexto que podemos compreender a afirmação de McLuhan (1969) quando diz que, com a eletricidade, retornamos ao espaço acústico, ao espaço do coletivo em que a comunicação é regida pelas emoções tribais, pela simultaneidade.

4.4 Considerações finais do capítulo

Neste capítulo procuramos refletir sobre as características do que se convencionou chamar revolução digital e a cultura gerada pelo uso do computador e seus diversos meios de comunicação.

Nessa análise nos deparamos com procedimentos de autoria gerados em decorrência da especificidade dos novos meios e que imprimem características específicas aos discursos que circulam entre os interlocutores que compartilham essa cultura digital.

Buscamos descrever aqueles que nos pareceram os mais característicos dessa cultura e que poderiam nos ajudar a compreender as possibilidades de autoria sob condições de produção do discurso marcadas por essa cultura midiática.

No próximo capítulo vamos concluir a reflexão feita até aqui, tratar da importância e relevância da compreensão do fenômeno da autoria para a Educação e conectar, assim, o tema deste trabalho com a área de estudos em nos achamos inseridos.

Cap. 5 – Conclusão

Teacher's Birthday, Norman Rockwell, 1956.
Fonte: http://www.nrm.org/educational/edu_tours.html

*O que é afinal um sistema de ensino
senão uma ritualização da palavra;
senão uma qualificação e uma fixação dos papéis
para os sujeitos que falam;
senão a constituição de um grupo doutrinário ao
menos difuso;
senão uma distribuição e uma
apropriação do discurso com seus poderes e
seus saberes?*

Michel Foucault

O trajeto percorrido nos capítulos anteriores nos leva, neste momento, a arrematar nosso tema fazendo algumas considerações acerca da autoria, em sua relação com a materialidade do discurso, e tratar da relevância desse estudo no campo da educação.

Na perspectiva histórica de evolução dos meios de comunicação aqui abordados, podemos perceber que, no interior de cada cultura midiática, há um certo movimento de apuração das propriedades dos meios em uso. Esse processo, que pode ser compreendido como de especialização, culmina com o aparecimento de novos meios, que não necessariamente se sobrepõem aos anteriores, mas ocupam o lugar criado por necessidades e expectativas forjadas no interior da cultura que os precedeu.

Assim podemos compreender a invenção da escrita. A cultura oral, em seu processo histórico, especializou-se em recursos para reter a cultura dos povos. A necessidade cada vez maior de artefatos mnemônicos aprimorou o meio de modo a favorecer o surgimento da escrita, que acabou por desenvolver procedimentos próprios e especializar essa função mnemônica que os discursos orais exerciam. A escrita mostrou-se um meio mais econômico do que a oralidade para preservar o conhecimento e a cultura.

A escrita manuscrita, durante o seu processo de desenvolvimento, especializou-se na reprodução da informação, agora armazenada pela escrita, gerando o códice e os indicadores gráficos do texto escrito. A invenção da impressão representou, então, a possibilidade de reproduzir o texto escrito sob outra tecnologia, que substituiu o trabalho do copista.

Ao desenvolver os processos gráficos de reprodução, a impressão especializou-se na produção e distribuição de maiores quantidades de exemplares a uma população cada vez maior, a tal ponto que abriu caminho para o surgimento de novas tecnologias que aceleraram esse processo de produção e distribuição de informação. Surgiram, assim, os meios de massa, como o rádio, o cinema, a televisão, a encurtar distâncias e a possibilitar a comunicação instantânea.

As pesquisas no campo da difusão e reprodução abriram caminho para o surgimento das tecnologias digitais, que possibilitam a circulação de informações em um tempo ainda menor e a um contingente muito maior de pessoas. Os métodos de produção e distribuição tornaram-se mais velozes e os recursos de reprodução tornaram-se mais precisos e mais acessíveis.

Essa poderia ser uma interpretação possível para a afirmação de McLuhan de que o conteúdo de um meio é sempre outro meio (MCLUHAN, 1999, p. 22). Não pretendemos aqui estabelecer relações de causa e efeito entre os meios, ou determinar sua genealogia; apenas queremos apontar para a possibilidade de entendermos a história dos meios de comunicação como um processo desencadeado por necessidades e expectativas gestadas no interior da cultura em que uma tecnologia surge. Entendemos que a necessidade e a expectativa criam espaço para o novo, mas não é fator determinante da tecnologia que preencherá esse espaço.

Sob esse ponto de vista da imbricação ou enlace dos meios, observamos um processo acumulativo em que cada meio, ao especializar algum aspecto do seu anterior, o reinventa e o assimila. O que nos faz concluir que, na cultura digital, reinventamos a oralidade, a escrita manuscrita, a impressão e os meios de massa. E isso parece evidente quando estamos diante do computador, porque temos acesso a todos esses meios através da tecnologia digital, que os reinventa porque teve que adaptá-los às suas possibilidades de produção: como é falar, escrever, filmar etc. com tecnologia digital? Essa é a questão que está sendo respondida em nosso tempo.

Sob esse ponto de vista, a autoria fundada na materialidade do discurso é tão processual como os próprios meios, pois acompanha seus movimentos de especialização. Por isso não é possível falar em autoria sem ter em conta a materialidade de que se reveste o discurso e os procedimentos de controle e organização do discurso decorrentes dessa sua condição material.

Nesse sentido, há procedimentos de autoria que só podem ser compreendidos no âmbito da cultura midiática em que se produz o discurso,

o que não exclui, é claro, os procedimentos gerados por fatores sociais, históricos e ideológicos que compõem o contexto de produção mais amplo em que se situa o discurso.

A relevância do estudo do fenômeno da autoria no campo da educação se estabelece quando analisamos o fato de que todo ato de educar é um ato de linguagem. A incompreensão de que há procedimentos de autoria que se explicam ou se conformam no âmbito da materialidade discursiva pode gerar inúmeros problemas educacionais, não só relacionados ao ensino da língua materna, mas à forma como os educadores articulam seus discursos e se associam a determinadas concepções de ensino.

A sala de aula é um ambiente dialógico. Tudo o que nela ocorre supõe a interlocução entre professores e alunos. Examinar a sala de aula supõe apreender os sujeitos dessa interlocução e a natureza da relação dialógica que estabelecem.

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes?
(FOUCAULT, 2000, p. 44-45).

Embora o ambiente escolar possa constituir um objeto diretamente observável, a educação não o é. Só é possível apreender a “educação”, se compreendida como processo que se desenvolve por meio da linguagem. Portanto, sempre que falamos do que ocorre na sala de aula estaremos falando de representações cujos sujeitos encontram-se revestidos de características e funções que lhes atribui o discurso.

O sujeito assim constituído é concebido na tensão dialógica do próprio discurso. Nesse sentido, ele não se confunde com o indivíduo que fala ou escreve.

O professor, quando fala aos seus alunos, fala de seu lugar de professor: tece seu discurso em consonância com uma formação discursiva;

reitera, debate ou rejeita postulações teóricas de determinado campo discursivo. Essa posição que ocupa, enquanto sujeito constituído pelo próprio discurso que tece, é uma das muitas faces que pode criar para si. Como produto de uma representação, o sujeito do discurso assume um lugar ideológico definido histórica e socialmente.

Qualquer que seja a atividade pedagógica que se desenvolva – uma palestra, um simpósio, uma oficina ou um curso – estamos em uma situação concreta de comunicação. E a formulação de qualquer discurso supõe a prática de procedimentos de autoria. Por isso entendemos que qualquer atividade de ensino envolve a produção de discursos e conseqüentemente pode criar condições para emergência de autoria.

O jogo de ajustes do discurso docente às necessidades dos aprendizes supõe uma sintonia de interlocução impossível de se precisar. O discurso que o professor profere em sala de aula é parte de discursos mais amplos – da instituição, da disciplina, do Estado – e, invariavelmente, se arranjará de acordo com filiações ideológicas, científicas e com as características pessoais de formação do professor. E não há garantias de eficácia de seu discurso que, como qualquer outro, sofrerá interferências de “ruídos” que podem alterar o curso da interlocução. O resultado de sua ação será sempre, de certa forma, imprevisível, porque muitas dessas variáveis escaparão dos mecanismos de controle e ficarão sujeitas ao acaso. E são os acasos que movem a docência, porque é com eles que se exercita a autoria, exatamente no trato das questões a que os manuais não respondem.

A autoria é o mecanismo de controle que, em última instância, atua para o controle do acaso, porque o discurso da sala de aula é um discurso institucional e, como tal, reprime o acaso, muito embora esteja em suas frestas a possibilidade de invenção, de descoberta. É sob essa condição de imprevisibilidade que se estabelece o diálogo e emerge a autoria na sala de aula.

Muito se tem “poupado” os professores do exercício dessa autoria. Desde a década de 70, com a explosão editorial do livro didático no país, os

professores têm encontrado prontos programas, objetivos, seqüências didáticas que funcionam como fortes referências para o desenvolvimento de seu projeto de ensino. O livro didático, na edição para professor, ainda traz respostas prontas para os exercícios como indicadores de que respostas esperar de seus alunos ou que respostas ensinar-lhes para todas as questões que o livro propõe.

A editora, no esforço de fazer com que as vendas atinjam todo o território nacional e que a obra recubra as deficiências da má formação dos professores, estuda o mercado e cria seus modelos, suas matrizes. Daí que a autoria de tais manuais, via de regra, começa a dispensar as subjetividades com propensão à produção de diferenças significativas. (BELINTANE, 2003, p. 4).

Nesse sentido, o livro didático se constitui a partir de procedimentos de autoria que visam substituir ou ignorar a autoria docente. Se não há espaço para as subjetividades, não há autoria.

Por isso, como principal instrumento do professor, o livro didático tem sido sua libertação e sua clausura. Liberta-o da tarefa de programar, de definir objetivos, escolher textos, criar exercícios, estabelecer seqüências didáticas, enfim, das tarefas próprias de sua função. Enclausura-o por impedi-lo de pensar, de criar, de atuar a partir de sua reflexão sobre a realidade em que vive, de exercer sua função plenamente.

A redução do papel do professor, provocada pelo uso equivocado de ferramentas de trabalho como o livro didático, encontrou justificativas de muitas maneiras: baixos salários, condições de trabalho inadequadas, má formação dos professores. O livro didático foi, assim, encarado como importante instrumento a suprir deficiências de natureza variada, foi uma das respostas encontradas para os problemas educacionais no país. E não se pode dizer que não o foi. O livro didático é muitas vezes imprescindível nas salas de aula. A questão que se coloca, portanto, não é com relação à existência do livro didático, mas com relação à cultura de que é produto e meio, que supõe uma atitude de submissão a modelos, de passividade diante do saber, de entendimento implícito de que o autor do livro é depositário do

saber e o aprendiz o interlocutor passivo que deve receber instrução, cultura desenvolvida a partir dos meios impressos.

Belintane (2003), ao analisar o processo histórico que gerou essa autoria que prevê o não-saber do professor, compreende que houve uma ruptura no processo:

*(...) um dos pólos tornou-se mais passivo. Se antes, a preocupação do **auctor**⁵⁴ era a de fazer uma boa seleta e de garantir sua autoria, assinando pessoalmente cada obra (...) hoje a preocupação essencial é a de acertar a mão num processo de atendimento de uma clientela compreendida como incapaz – incapaz, por exemplo de atinar como a resposta correta mesmo do mais banal dos exercícios escolares (o caderno de respostas passou a ser a marca fundamental). (BELINTANE, 2003, p. 5).*

Quando o professor deixa de ser ele o autor de sua prática e delega aos autores de livros didáticos a organização e a direção das situações de aprendizagem, ele está abrindo mão de sua atuação enquanto agente que organiza, controla e distribui discursos, da sua competência para gerir os processos de aprendizagem de seus alunos.

O ensino assim concebido entende que a aprendizagem deve estar centrada em conteúdos e não se exige do professor que relacione estes conteúdos a objetivos e a situações de aprendizagem locais, apenas administre o que já está programado a seus alunos. O discurso, controlado pela disciplina (FOUCAULT, 2000), não recebe formulações novas e todo o investimento na educação reverte-se em pura reprodução de um conjunto de proposições e métodos que se crê verdadeiro nos limites das teorias educacionais em jogo. Nas atividades de formação, os professores tenderão a se comportar conforme o modelo de aprendiz que têm em mente.

A questão do livro didático ilustra bem como o anonimato do professor pode produzir efeitos danosos no seu trabalho de formação. Se não há espaço para autoria, não há espaço para o sujeito do discurso.

⁵⁴ O “auctor” a que se refere Belintane é Carlos Góes que, em 1935, assinava cada exemplar de seu livro em busca de garantir a reserva dos direitos autorais.

Procuramos demonstrar nessa dissertação como a autoria pode estar estreitamente vinculada com a materialidade do discurso e compreendemos que integrar uma cultura midiática significa compartilhar conhecimento sobre as propriedades dos meios de comunicação em uso.

Como o professor pode estabelecer interlocução se não compartilha com seus interlocutores o conhecimento e a cultura produzida por esses meios?

A revolução digital de que tratamos aqui provocou em nossa sociedade grande impacto. Hoje as crianças crescem em contato com meios digitais nem sempre conhecidos pelos professores. E mesmo que a sala de aula não disponha do computador como ferramenta de trabalho ou de ensino, os reflexos dessa cultura se fazem presentes, pois constituem o universo de referências que os alunos trazem para a sala de aula.

Se um novo meio introduz mudanças no comportamento e na forma de organização do pensamento, os estudantes, hoje expostos aos efeitos das novas tecnologias, devem traduzir essas mudanças, exibindo novas formas de agir e pensar. Evidentemente todo processo de mudança é gradativo. Assim, torna-se difícil detectar e explicar com segurança a natureza das mudanças observadas, o que não quer dizer que não ocorram.

Por isso é que a análise e interpretação dessa questão só podem ser feitas em caráter provisório. A ineficácia de um projeto pedagógico pode estar relacionada à crise gerada pelos novos meios, dada a sua recente introdução em nossa cultura. A velocidade da mudança de hábitos no cotidiano gerou a necessidade de reinventarmos as relações interpessoais. A distância entre interlocutores em fases distintas desse processo – que também é de aprendizagem – se reflete em todas as esferas de atuação humana, inclusive e principalmente na educação, pois são as instituições de ensino as responsáveis pela formação e preparação das crianças e jovens para a vida adulta.

E ainda que se entenda essa revolução digital como consequência da invenção de uma série de outras tecnologias que vieram se desenvolvendo a

partir da eletricidade, o impacto sofrido com a introdução do computador foi talvez o mais significativo desde a invenção da imprensa.

As mudanças ocorridas revelam-se pela linguagem, pois são as representações de mundo que tecemos que nos colocam em contato uns com os outros. Se as relações interpessoais assumem novos formatos, é através da linguagem que ela se realiza.

A revolução digital, sob a qual vivemos, introduz em nossa cultura novas condições de produção que podem recolocar o docente em posição de sujeito do discurso, porque são recursos que podem ser pensados e planejados para constituir *ambiências produtivas* (BELINTANE, 2003). Esse é um aspecto sob o qual se torna importante conhecer o funcionamento dos procedimentos de autoria no âmbito das culturas geradas pelos meios de comunicação.

Sob o ponto de vista da didática do ensino da língua, também podemos observar a relevância do estudo da autoria tal como aqui analisada.

Quando um docente alfabetiza uma criança ou a auxilia a organizar um texto oral ou escrito, está criando condições para que os alunos se reconheçam autores. E não são apenas os professores de língua que atuam nesse sentido, mas qualquer docente está o tempo todo orientando seus alunos em algum tipo de produção que envolve linguagem. Conhecer a natureza do meio que dará suporte a cada produção e seus procedimentos de autoria representa para os docentes uma ferramenta preciosa, porque, como procuramos demonstrar, esses procedimentos revelam-se distintos sob cada cultura e também sob cada meio no interior de uma cultura, como é o caso do bate-papo e da lista de discussão, meios distintos compartilhados pelos usuários da cultura digital, que é multimídia.

Observar comportamentos dos estudantes com relação à apropriação que fazem dos procedimentos de autoria gerados pelos meios digitais representa, hoje, um campo de pesquisa bastante fértil. Não nos detivemos nessa análise, mas nos arriscamos a levantar a hipótese de que deve ocorrer uma certa migração de procedimentos desenvolvidos sob um meio para

outro. Por exemplo, um estudante, usuário de bate-papo, pode abreviar palavras quando está redigindo um texto no processador de textos, assim como pode utilizar as ferramentas de recortar e copiar textos, generalizadamente, nas tarefas de pesquisa, tal como comentamos no capítulo anterior.

Portanto, nossa reflexão não se encerra aqui. E essa conclusão se afigura mais como um prólogo do que como um epílogo. Mas, como precisamos de um fim, ainda que temporário, reservemos matéria para uma próxima pesquisa.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Rodrigo Lemos de. **Facilitando a percepção em ambientes virtuais de aprendizado através da abordagem groupware**. 2000. 153f.. Dissertação (Mestrado em Ciências em Informática) – Departamento de Informática, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

ASSUNÇÃO, Ademir. 500 anos de desencontros. **Isto é**, São Paulo, n. 1555, 21 de julho de 1999. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/vermelha/155502.htm>. Acesso em: 06 de setembro de 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo, 1997.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O Rumor da Língua**. Tradução: Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BELINTANE, Claudemir. **Autoria didática em rede**. São Paulo: mimeo, 2003.

_____. Por uma ambiência de formação contínua de professores. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 117, p. 177-193, nov. 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução: José Lino Grünnewald. In: BENJAMIN, W., et al. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL PUBLICAÇÕES. **Enciclopédia Mirador Internacional**. São Paulo: Melhoramentos, v. 8, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FREUD, S. Mal estar na civilização. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, 1996.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In OLSON, D. R. e TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. Tradução: Valter Lellis Siqueira. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LAURITO, Anna Rita Sartore. **Escrita no corpo: ponderações por um viés psicanalítico**. 2003. 215f.. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso.** Tradução: Freda Indursky. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg:** a formação do homem tipográfico. Trad. Leônidas Gontijo e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1972.

_____. **O meio são as massa-gens.** Tradução: Ivan Pedro de Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

_____. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução: Décio Pignatari. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORRISON, Ken. Estabelecendo o texto: a institucionalização do conhecimento por meio das formas históricas e filosóficas de argumentação. In: BOTTÉRO, Jean, et al. **Cultura, pensamento e escrita.** Tradução Rosa Maria Boaventura (francês) e Valter Lellis Siqueira (inglês). São Paulo: Ática, 1995.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital.** Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLSON, David R. **O mundo no papel:** as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1997.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita:** a tecnologização da palavra. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F. e HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). GADET, F. e HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997b.

PIROPO, B. **ICQ**. Disponível em: <http://www.bpiropo.com.br/rco20021104.htm>. Acesso em 03 de agosto de 2003.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução: J. Cavalcante de Souza. São Paulo: DIFEL, 1966.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.