

DÉCIO PIGNATARI

INFORMAÇÃO

LINGUAGEM

COMUNICAÇÃO

cultrix

DÉCIO PIGNATARI

INFORMAÇÃO
LINGUAGEM
COMUNICAÇÃO



EDITORA CULTRIX
SÃO PAULO

10.^a edição de ordem

2.^a edição Cultrix

MCMLXXXI

Direitos reservados

EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Dr. Mário Vicente, 374, fone: 63-3141,
04270 São Paulo, SP

Impresso em São Paulo, Brasil,
pela EDIPE Artes Gráficas

*Aos meus alunos
de Teoria da Informação
da Escola Superior de Desenho Industrial,
do Rio de Janeiro, 1964-75
e
ao Instituto de Arquitetos do Brasil,
Departamento do Rio Grande do Sul,
na pessoa de Cláudio Luís Araújo,
seu presidente, na gestão 1965-67*

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO A TEORIA DA INFORMAÇÃO | 9 |
| 1.1 Denominação. Uma teoria formal | 11 |
| 1.2 A revolução industrial | 14 |
| 1.3 Quantificação da informação | 15 |
| 1.4 Canal de comunicação | 17 |
| 1.5 Código | 18 |
| 1.6 Digital e analógico | 18 |
| 2. SEMIÓTICA OU TEORIA DOS SIGNOS | 21 |
| 2.1 Signo: etimologia | 23 |
| 2.2.1 Definição | 24 |
| 2.2 Semiótica, Semiologia, Estruturalismo | 24 |
| 2.3 Classificação dos signos | 25 |
| 2.4 Níveis do signo | 26 |
| 2.5 Intérprete e "interpretante" | 26 |
| 2.6 A questão do significado | 27 |
| 2.7 Texto e contexto | 28 |
| 2.8 Anedota exemplar | 30 |
| 2.9 Condicionamento e signo-síntese | 30 |
| 2.10 Para os mais curiosos e/ou interessados | 33 |
| 3. ESTATÍSTICA E INFORMAÇÃO | 35 |
| 3.1 Dois pioneiros: Morse e Poe | 37 |
| 3.2 Código e linguagem. Metalinguagem | 39 |
| 3.3 Informação e seleção | 40 |
| 3.4 Anedota exemplar | 42 |
| 4. A TEORIA DA INFORMAÇÃO | 43 |
| 4.1 Quantificação da informação | 45 |
| 4.2 Informação e entropia | 47 |

| | | |
|---------|---------------------------------------|-----|
| 4.3 | Redundância | 49 |
| 4.4 | Redundância e signo novo | 52 |
| 5. | PESQUISAS E APLICAÇÕES | 55 |
| 5.1 | Textos | 57 |
| 5.1.1 | Zipf e Mandelbrot | 58 |
| 5.1.2 | Estatística e estilo | 60 |
| 5.1.3 | Anedota exemplar | 63 |
| 5.2 | Analogia, Iconologia e Estatística | 63 |
| 5.2.1 | Brasília, linguagem, informação | 64 |
| 5.2.2 | Anedota exemplar | 66 |
| 6. | COMUNICAÇÃO E CULTURA DE MASSAS | 69 |
| 6.1 | Arte e reprodução | 71 |
| 6.2 | Linguagem, repertório e <i>status</i> | 73 |
| 6.2.1 | Cultura de elite e cultura de massa | 74 |
| 6.2.1.1 | A moça e o repertório | 78 |
| 6.3 | <i>Kitsch</i> , <i>design</i> , arte | 80 |
| | Bibliografia | 83 |
| | Habitação e informação | 85 |
| | Pop-eye — industrial design | 89 |
| | Kitsch e repertório | 97 |
| | Arte gráfica e a outra | 101 |
| | Vanguarda em explosão sonora | 107 |
| | O ensino automático | 115 |
| | Índice onomástico | 119 |

1. INTRODUÇÃO À TEORIA DA INFORMAÇÃO

1.1 Denominação. Uma teoria formal

A Teoria da Informação é também conhecida por Teoria da Comunicação e Teoria da Informação e da Comunicação. Alguns teóricos e estudiosos chegam mesmo a distinguir entre informação e comunicação, o que nos parece um eco de uma outra distinção bastante arraigada e corrente, mas dificilmente sustentável, qual seja, a distinção entre *forma* e *fundo*, entre *forma* e *conteúdo*. De outra parte, o termo “comunicação” vem tendo aceitação mais rápida pela massa média do público letrado, não fosse o tema da “incomunicabilidade” entre os homens um dos tópicos clássicos dos filosofismos do segundo pós-guerra... Isto me traz à lembrança a irritação com que Oswald de Andrade respondia, nos últimos anos de sua vida, aos poetas que viviam a falar de “poesia inefável” e de poesia “incomunicável”, como era de moda: “Como inefável? Como incomunicável?” — costumava dizer ele. “Pois se a poesia está aí, nas palavras, e nelas se comunica!”

Hoje, quando “comunicação” se vai transformando em prato trivial, é comum que intelectuais se pronunciem sobre comunicação de maneira indiscriminada, candidamente ignorantes, ou esquecidos, de que *os homens e os grupos humanos, como os animais, de resto, só absorvem a informação de que sentem necessidade e/ou que lhes seja inteligível*. Ou ainda, para falar como Norbert Wiener: “... não é a quantidade de informação emitida que é importante para a ação, mas antes a quantidade de informação capaz de penetrar o suficiente num dispositivo de armazenamento e comunicação, de modo a servir como gatilho para a ação.”

É assim que vemos multiplicarem-se, pelo Brasil, cursos de comunicação, inclusive ao nível universitário, que não passam, na maioria, de uma mistura degradante e degradada de psicologismos, métodos audiovisuais e relações públicas. Não apenas nas camadas inferiores da cultura se observa o fenô-

meno da tradução-degradação da informação; as camadas superiores também podem mostrar-se incapazes de criar, absorver ou perceber informações originais, ainda mais quando se sabe que as informações de primeiro grau são informações sobre estruturas, e não informações sobre epifenômenos ou sobre fenômenos setoriais. Chegamos mesmo a desconfiar que, em certos casos, a tal incomunicabilidade resulta de um excesso ou saturação de comunicação a um só nível entre os membros de um mesmo grupo ou classe (por exemplo: comunicação verbal, literária, entre os intelectuais), com a conseqüente automatização de significados, cujo primeiro risco é a formação de *slogans* totêmicos. Trata-se de um problema econômico-social — mas também de um problema de linguagem. De outro lado, muitos acreditam que a chave da questão jaz no inconsciente — e partem para soluções parapsicológicas e psicodélicas, como ontem partiam para a psicanálise, mezinha geral dos desajustes burgueses.

Utilizamos a expressão Teoria da Informação no seu significado abrangente, isto é, de modo a compreender também a comunicação, uma vez que não há informação fora de um sistema qualquer de sinais e fora de um veículo ou meio apto a transmitir esses sinais. Em conseqüência, a nossa ênfase recairá sobre os aspectos sintáticos, formais e estruturais, da organização e transmissão das mensagens.

Ficou famosa no século passado, e ainda hoje provoca a ira dos "conteudistas", a afirmação de Gustave Flaubert, o autor de *Madame Bovary*, de que *da forma nasce a idéia*. Antes dele, a obra e as idéias de Edgar Poe já apontavam o caminho para uma tal afirmação; depois dele, Mallarmé e seu discípulo Paul Valéry não fizeram mais do que corroborar a surpreendente constatação, ainda hoje um dos núcleos mais vivos da visão estruturalista da linguagem. Eis como Valéry, poeta de formação matemática, descreve o processo: "... eu me acostumara, depois de algum tempo, a uma singular reversão das operações do espírito criador: acontecia-me, amiúde, determinar o que os filósofos chamam, bem ou mal, de conteúdo do pensamento (melhor fora falar de conteúdo das expressões) mediante considerações de forma. Tomava, digamos, o pensamento como incógnita e, por meio de tantas operações quantas se fizessem necessárias, dele me aproximava pouco a pouco."

Correlativamente, ao chegar à conclusão de que *a organização é a mensagem*, Norbert Wiener, o fundador da Cibernética, não se estava distanciando da visão daqueles poetas; ao contrário, estendia-a aos processos biológicos e cósmicos: "Na metáfora à qual dedico este capítulo, o organismo é visto como uma mensagem. O organismo se opõe ao caos, à desintegração, à morte, como a mensagem ao ruído. Para descrever um organismo, não tentamos especificar cada uma de suas moléculas, catalogando-as uma a uma, mas antes responder a certas questões sobre a sua estrutura, o seu padrão (*pattern*): um padrão que é mais significativo e menos provável à medida que o organismo se torna, por assim dizer, mais organismo". (Aqui poderíamos ainda inserir uma aproximação justificada com a psicologia da *gestalt*.)

Transpondo a constatação fundamental de Wiener para os meios de comunicação (os *media* entendidos como extensões do homem), um professor de Literatura Inglesa e crítica literária da Universidade de Toronto tornar-se-ia famoso a partir de 1964 com um livro intitulado *Understanding Media* *, cuja afirmação nodal, que tanta celeuma viria a causar nos Estados Unidos, assim se expressa: *The medium is the message* (O meio, ou veículo, é a mensagem). Segundo Marshall McLuhan, estamos assistindo ao fim da era Gutenberg, ao fim da era iniciada com a criação do código fonético e sistematizada pela invenção dos tipos móveis de imprensa, principal responsável, segundo ele, pela destrabalização da cultura, pelo individualismo, pelo nacionalismo, pelo militarismo e pela tecnologia ocidental, até a linha de montagem de Ford (que hoje estaria superada). Com o circuito elétrico, que possibilita a ionização ou simultaneidade da informação, termina a era da expansão (explosão) das sociedades e começa a era da "implosão" da informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente — e a televisão é o seu profeta. Não importa saber o que a televisão está levando ao ar, se os seus programas são de alto ou baixo nível; é ela própria, enquanto veículo, que altera o comportamento, condicionando a percepção no sentido do envolvimento geral, da participação ("estar por dentro" — lema dos jovens de hoje), apesar da resistência

* McLuhan, Marshall — *Os meios de comunicação como extensões do homem*, S. Paulo, Cultrix, 1970.

das elites de formação literária, que gostariam de levar à televisão o que chamam de "cultura", impondo soporíferos programas lineares...

1.2 A revolução industrial

O interesse crescente pelos problemas de comunicação e a necessidade de maior precisão na emissão de mensagens de qualquer tipo estão vinculados, como não poderia deixar de ser, a um fenômeno histórico da maior importância, que aqui não mereceria sequer menção, se muitos, inclusive em países como a França, não agissem como se ele não tivesse ocorrido, ou que procuram como que ignorá-lo, justamente porque ocorreu: a revolução industrial. Nos países desenvolvidos, uma segunda revolução industrial — a da automação — já se vai superpondo à primeira; entre nós, malgrado a tímida aparição dos computadores, a primeira ainda está longe de se completar, dada a persistência de estruturas medievais, especialmente no setor da exploração da terra, que impedem a formação de um mercado interno de consumo, condição *sine qua non* do desenvolvimento.

Ainda assim, é necessário que nos capacitemos da presença e das conseqüências da revolução industrial, que nos demos conta das realidades novas que provoca, entre as quais o conflito entre o produto (e os processos) industrial e o produto (e os processos) artesanal, a obsolescência crescente dos hábitos mentais apoiados em esquemas verbais sem eficácia e a crise da arte que, enquanto objeto único, carece de maior significação, persistindo apenas como preconceito cultural de classes privilegiadas. Quantos intelectuais e estudantes que não abdicam do conforto das utilidades domésticas e urbanas não vemos por aí a verberarem a robotização e a massificação do homem, quando é sabido que massificada já está, e há muito, pela miséria, mais da metade da população brasileira e quase dois terços da população mundial. É comum ver-se a defesa de posições nacionalistas confundir-se com a defesa de valores artesanais.

Assim como a industrialização cria o mercado de consumo e a necessidade de alfabetização universal, cria também a necessidade de informações sintéticas para o grande número: o jornalismo e o livro, no século passado; o cinema, o rádio

e a televisão, em nosso século. Cada um desses meios e todos eles em atrito determinam modificações globais de comportamento da comunidade, para as quais é necessário encontrar a linguagem adequada. Daí que o nosso século é o século do planejamento, do *design* e dos *designers*: o desenho industrial e a arquitetura passam a ser estudados e projetados como mensagens e como linguagens; escritores, poetas, jornalistas, publicitários, músicos, fotógrafos, cineastas, produtores de rádio e televisão, desenhistas, pintores e escultores começam a ganhar consciência de *designers*, forjadores das novas linguagens.

Designer da linguagem é aquele capaz de perceber e/ou criar novas relações e estruturas de signos (estrutura: malha de relações entre elementos ou entre processos elementares — W. Wieser). É necessário insistir aqui sobre a relação. As máquinas do século passado, de tipo marcadamente mecânico, eram como que extensões multiplicadoras da força muscular do homem. Nossos bisavós ainda conviviam com objetos, o objeto-em-si ainda existia e durava; a indústria como que produzia objetos um a um, e cada qual diferente do outro, em mais variedade do que quantidade. Hoje, com a cibernética e automação, toda produção é programada e a questão não se coloca mais em termos musculares, mas antes em termos de sistema nervoso: as máquinas passam a ser complexos de organismos informacionais e as relações entre as coisas vão substituindo a visão da coisa-em-si. E quem fala relação, fala linguagem, uma vez que uma relação só pode ser explicitada sob alguma forma signíca. Toda relação que se estabelece entre duas coisas estabelece um vínculo de alguma ordem que é expresso em termos de linguagem — e isto vale tanto para as realidades do mundo físico como para as do mundo social e cultural. Donde a necessidade de uma visão totalizante do mundo dos signos, do mundo da linguagem, vinculada aos meios de veiculação, e a necessidade de precisão e economia na organização e transmissão das mensagens.

1.3 Quantificação da Informação

Quem fala em precisão e economia, fala em quantificação da informação. O processo básico da Teoria da Informação se refere sempre à quantidade de informação e não à sua

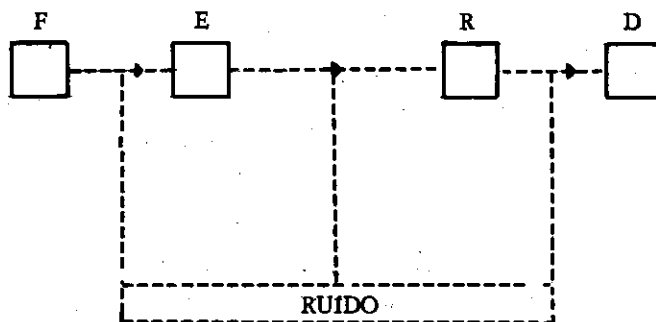
qualidade, ou ao seu conteúdo e significado. Nesses termos, o problema do veículo que transmite a mensagem não pode ser desligado do problema da própria configuração e organização da mensagem, da organização dos sinais que formam essa mensagem.

Quer se processe entre homem/homem, homem/máquina, ou, mesmo, máquina/máquina, a comunicação é um fenômeno e uma função social. Comunicar-se — diz Colin Cherry — significa associar-se de algum modo, formando uma organização ou organismo. O clichê “o todo é mais do que a soma de suas partes” expressa uma verdade. O todo — organização ou organismo — possui uma estrutura que pode ser descrita como um conjunto de normas; estas podem permanecer imutáveis, ainda quando membros ou elementos individuais sejam alterados ou substituídos. Graças a essa estrutura, a organização pode melhor adaptar-se a atividades que visem a um escopo, uma meta, um propósito. Em suma, comunicação significa partilha de elementos ou modos de vida e comportamento, por virtude da existência de um conjunto de normas. Do ponto de vista psicológico, comunicação pode ser definida como “resposta discriminada ou selecionada a um estímulo”. Claro é, no entanto, que a comunicação não é apenas a resposta, mas a relação estabelecida pela transmissão de estímulos e pela provocação de respostas. O estudo dos signos, das regras que os regem e de suas relações com os usuários ou intérpretes forma o cerne do problema da comunicação.

O que comunicamos? Informação, simples ou complexa, ao nível das relações humanas ou sociais, ou, inclusive, ao nível biológico. Na Teoria da Informação e da Comunicação, o que importa, essencialmente, é a *medida do conteúdo de informação*, ou melhor, do teor ou taxa de informação. Mas o teor de informação dos sinais não é algo destacado dos próprios sinais, não é algo de que os sinais sejam meros portadores, como invólucros ou veículos que pudessem carregar e descarregar seu conteúdo. O teor ou taxa de informação é uma propriedade ou potencial dos sinais e está intimamente ligado à idéia de seleção, escolha e discriminação. Em suas origens e rigorosamente falando, a Teoria da Informação surge como uma teoria estatística e matemática, tendo-se originado nos campos da telegrafia e da telefonia, especialmente com os trabalhos de Shannon e Weaver para a Bell Telephone Com-

pany. Neste nível ela apenas se ocupa dos sinais em si, abstração feita de qualquer questão de significado, vale dizer que se ocupa dos sinais em sua realidade física, e ao nível puramente sintático, descartando os níveis semântico e pragmático.

1.4 Canal de comunicação



Numerosos são os sistemas de comunicação, mas todos eles podem ser reduzidos a um esquema básico e abstrato de canal de comunicação. A informação a ser comunicada deve ter uma *fonte* e um *destino* distintos no tempo e no espaço, onde se origina a cadeia que os une e que constitui o canal de comunicação. Para que a informação ou mensagem transite por esse canal, necessário se torna reduzi-la a sinais aptos a essa transmissão: esta operação é chamada de *codificação* e quem ou o que a realiza é o *transmissor* ou emissor. No ponto de destino, um *receptor* reconverte a informação à sua forma original, decodificando-a com vistas ao seu *destinatário*. Tomemos como exemplo o telégrafo. A fonte fornece uma sucessão de letras, que o transmissor transforma em pontos, traços e espaços; o receptor decodifica a mensagem, retransformando os sinais em letras e encaminha a mensagem ao seu destino. Mas nenhum sistema de comunicação está isento de *possibilidade de erros*. Todas as fontes de erros são agrupadas sob a mesma denominação de *ruído* ou *distúrbio*. Se a taxa de ruído é baixa, temos possibilidade de obter boa informação; mas, se é grande a possibilidade de erros, também é elevada

a taxa de distúrbio, o que reduz a possibilidade de boa informação. Ao telefone, por exemplo, utilizamos um vocabulário restrito, de palavras mais breves, e as repetimos continuamente, tal como acontece também na conversação, a fim de superar o ruído do canal ou do ambiente e assim garantir a efetiva transmissão da mensagem. (Veremos posteriormente que esse processo se apóia no fenômeno da *redundância*.) Ao escrevermos uma carta, ampliamos o vocabulário e evitamos a repetição, dada a menor taxa de ruído do veículo ou canal (o mesmo se observa na imprensa). Claro é que, na maioria dos casos, o que se observa é um acoplamento ou encadeamento de canais: num jornal, temos: lauda impressa/linotipagem/flâ/telha/impressão/leitura. De outra parte, o ruído pode ocorrer em qualquer dos estágios de um canal. Os chamados erros de imprensa, as letras ou palavras mal grafadas, os lapsos de pronúncia são formas comuns de ruído. Um exemplo de ruído grave ocorrido na imprensa: uma pequena manchete em *O Estado de S. Paulo*, de 30/7/1966: BERTIOGA VAI SER ELIMINADA. Felizmente para os habitantes daquele município, tratava-se de um plano de iluminação...

1.5 Código

Pode ser definido como um esquema de divisão da energia que pode ser veiculada ao longo de um canal. É um sistema de símbolos que, por convenção preestabelecida, se destina a representar e transmitir uma mensagem entre a fonte e o ponto de destino. Não apenas os códigos propriamente ditos (Morse, Braille, de trânsito), mas também as línguas podem ser consideradas "códigos", embora Colin Cherry prefira distinguir entre as línguas, que se caracterizam por um longo desenvolvimento orgânico, e os códigos, que são tecnicamente elaborados para certos fins específicos.

1.6 Digital e analógico

Uma mensagem pode manifestar-se em termos ou quantidades analógicas ou digitais. As mensagens de natureza digital são constituídas por *dígitos* ou unidades "discretas", ou seja, por unidades que se manifestam separadamente. Assim, uma

fonte discreta é uma fonte cujos sinais se manifestam separadamente: o alfabeto, as notas musicais, o sistema numérico. Todo tipo de cálculo que implique em contagem é digital. Já as quantidades analógicas são contínuas. Todo sistema analógico se liga muito mais ao mundo físico do que ao mundo mental, implícita sempre a idéia de modelo, simulacro, imitação, bem como a idéia de medição ou mensuração. A mensagem de tipo analógico é menos precisa, porém mais direta e a sua imprecisão nasce do fato de as quantidades contínuas terem de ser repartidas em unidades digitais e controladas sensivelmente. A régua, a régua de cálculo, o termômetro; o relógio, o pantógrafo, o mapa, o gráfico são exemplos de sistemas de informação analógicos. Por exemplo, uma tabela sobre crescimento demográfico, puramente numérica, é mais precisa; porém, convertida a um sistema analógico — a um gráfico — transmite mais rapidamente a informação, permite a imediata visão de conjunto. Esta mesma distinção está na base da diferenciação dos computadores eletrônicos, divididos em duas grandes famílias: analógicos e digitais. A absorção das melhores características dos computadores analógicos pelos digitais, que tiveram evolução mais rápida, conduziu à criação dos computadores híbridos. E o estudo das relações entre a ciência e arte é, em boa parte, o estudo das relações entre as comunicações digitais e as comunicações analógicas.

Nas línguas também se faz sentir essa distinção. As línguas ocidentais, chamadas não-isolantes, são de natureza digital; as línguas orientais, como o chinês e o japonês — chamadas línguas isolantes — são de natureza analógica. Mesmo dentro de uma língua digital, há linguagens que tendem para o analógico, como a linguagem poética, a linguagem publicitária etc.

O ideograma chinês (*canji*, para os japoneses, que os importaram) é uma redução pictográfica ou uma montagem de reduções pictográficas. Sua etimologia é visual e pessoas com algum treino — um pintor ou desenhista ocidental — podem apreendê-la com relativa facilidade. A maioria dos chineses e japoneses, no entanto, devido à automatização da leitura, já não se dá conta das raízes icônicas ou figurativas dos ideogramas. Nas línguas digitais, de resto, o mesmo fenômeno se passa: quantos de nós vêem um camundongo na palavra “músculo” (do latim *mus* = rato; *musculus* = ratinho)? Quanto à estrutura gramatical e sintática, o ideograma não é

afetado por categorias *a priori* e não se organiza por subordinação: dependendo da posição que ocupa na “frase” ou seqüência, o mesmo ideograma pode exercer as funções de substantivo, verbo ou adjetivo. As “frases” se ordenam por justaposição, por coordenação, como na linguagem cinematográfica (não à toa Eisenstein lançava mão do ideograma para explicar sua técnica de montagem). Ezra Pound, o grande poeta norte-americano que revelou a verdadeira poesia chinesa ao Ocidente, não só traduziu admiravelmente a obra de Confúcio, como fulcrou toda a sua poética (especialmente nos *Cantos*) na técnica ideogrâmica de compor, baseado nos escritos do sinólogo Fénollosa (“Da importância da escrita chinesa, para a poesia”, em particular), que organizou e fez publicar. Dizia Pound: se quisermos transmitir a alguém, por meio de palavras, a idéia de “vermelho”, diremos que se trata de uma cor; perguntados “que é cor?”, responderíamos que é o efeito da vibração de ondas eletromagnéticas em certo comprimento de onda... e assim por diante, com explicações cada vez mais abstratas. Em chinês, o ideograma para “vermelho” é formado pela montagem de quatro ideogramas (*rosa, cereja, ferrugem, flamingo*) que designam coisas que todo mundo conhece e que têm em comum a cor vermelha. Trata-se de uma língua concreta, fundada na analogia. Eis como Pound exemplifica a formação do ideograma para “Oriente”:

人

homem

木

árvore

日

sol

東

sol entre ramos de árvores, como
ao nascente, significando “Leste”

2. SEMIÓTICA OU TEORIA DOS SIGNOS

2.1 Signo: etimologia

Pelo menos hipoteticamente, a palavra *signo*, através do latim "*signum*", vem do étimo grego *secnom*, raiz do verbo "cortar", "extrair uma parte de" (naquele idioma) e que deu, em português, por exemplo, *secção*, *seccionar*, *sectário*, *seita* e, possivelmente, *século* (em espanhol, "siglo") e *sigla*. Do derivado latino são numerosas, e expresivas, as palavras que se compuseram em nossa língua: *sinal*, *sina*, *sino*, *senha*, *sineta*, *insígnia*, *insigne*, *desígnio*, *desenho*, *aceno*, *significar* etc.

A raiz primitiva parece indicar que "signo" seria algo que se referisse a uma coisa maior do qual foi extraído: uma folha em relação a uma árvore, um dente em relação a um bicho etc. Nessa acepção, "signo" apresentaria um estreito vínculo com duas das mais usuais dentro das chamadas *figuras de retórica*: a *metonímia* (pela qual se designa um objeto por uma palavra designativa de outro: "Dez velas singravam a baía") e a *sinédoque* (pela qual se emprega a parte pelo todo, o todo pela parte etc.: "Vi passarem por mim dois olhos maravilhosos"). Claro que as figuras de retórica são aplicáveis também às linguagens não-verbais: na publicidade, na dança, na decoração, no cinema, na televisão etc.

Mas o que me parecem tentadoras são as relações que se podem estabelecer entre *desenho*, *desígnio* (tão patentes na palavra inglesa "*design*") e *significado*, pois essas relações parecem confluir para o entendimento do "signo" como "projeto significante", como "projeto que visa a um fim significante". Considere-se, por exemplo, no campo do desenho industrial, o protótipo como signo (desenho, propósito, significação), para se constatar que não é arbitrário estender ao mundo dos produtos industrializados a visão da linguagem, ainda mais que *desenho*, *propósito* e *significação* podem emparelhar-se, pela ordem, aos níveis *sintático*, *semântico* e *pragmático* do signo, cuja explanação veremos mais adiante.

2.2.1 Definição

De qualquer forma, convém reter a idéia de signo enquanto alguma coisa que substitui outra. Assim procede Charles Morris, um dos estudiosos da linguagem ao nível do comportamento, baseado nas experiências de Pavlov sobre os reflexos condicionados. Assim como o toque de uma sineta, paulatinamente, vai provocando, num cachorro, uma seqüência de reações semelhantes à que antes lhe provocara a visão do alimento (ao qual o toque fora condicionado), assim um signo pode ser definido como toda coisa que substitui outra, de modo a desencadear (em relação a um terceiro) um complexo análogo de reações. Ou ainda, para adotar a definição do fundador da Semiótica, Charles Sanders Peirce (1839-1914): signo, ou “representame” é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém, sob certos aspectos e em certa medida.

2.2 Semiótica, Semiologia, Estruturalismo

Peirce, filósofo, lógico e matemático norte-americano, foi o primeiro a tentar uma sistematização científica do estudo dos signos, com o trabalho que levou o título *Logic as Semiotic: The Theory of Signs* (“Lógica enquanto Semiótica: A Teoria dos Signos”), composto de artigos que escreveu entre 1893 e 1910. Sua vasta obra, versando sobre diversíssimos tópicos, só recentemente começou a ser compilada e reconhecida, esparsa que se encontrava sob a forma de artigos, comunicações e manuscritos; é a ele que se deve, aliás, a cunhagem da palavra *pragmatismo*, que, com William James e Dewey, iria caracterizar, em boa parte, o pensamento e o comportamento americanos. Mesmo assim, sua obra vem inseminando o pensamento e os métodos de numerosos estudiosos de primeira plana, entre os quais Morris, Ogden, Richards e Roman Jakobson (“formalista” russo, hoje radicado nos Estados Unidos, o mais eminente criador-representante da Lingüística Estruturalista).

Na Europa, os estudos sobre signo e linguagem vêm ganhando grande impulso, de uns anos a esta parte, especialmente graças ao trabalho desenvolvido pela École Pratique des Hautes Études (Centre d’Études de Communications de Marse.) de Paris, que edita a revista *Communications*, onde se destacam, entre outros, Roland Barthes e Edgar Morin; na

Itália, Umberto Eco segue a mesma orientação, que se funda na Lingüística Geral, de Ferdinand de Saussure, cujo pensamento se enfecha no "Cours de Linguistique Générale", que ministrou na Universidade de Genebra entre 1906 e 1911 e que foi compilado por alguns de seus alunos. Na Europa, a Semiótica é chamada de Semiologia e se apresenta fortemente vincada pelo *parti pris* lingüístico de suas origens, como se pode observar pela nomenclatura de suas principais noções: denotação e conotação, significante e significado. Porém, mesmo no setor da Lingüística Estruturalista, um Roman Jakobson não oculta suas preferências por Peirce, cuja orientação também acolhemos. Cumpre ainda anotar que, ao contato da Lingüística Estrutural, desenvolveu-se a Antropologia Estrutural, cujo principal representante, Lévi-Strauss, tem particular importância para nós, brasileiros: sua obra, *Tristes Trópicos*, contém estudos, hoje clássicos, sobre os nossos índios.

2.3 Classificação dos signos

Em relação ao referente, ou seja, à coisa a que se refere ou designa, o signo pode ser classificado em:

a. *Ícone*, quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente. Exemplos: uma fotografia, uma estátua, um esquema, um pictograma.

b. *Index* ou *Índice*, quando mantém uma relação direta com o seu referente, ou a coisa que produz o signo. Exemplos: chão molhado, indício de que choveu; pegadas, indício de passagem de animal ou pessoa; uma perfuração de bala, uma impressão digital etc.

c. *Símbolo*, quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. As palavras, faladas ou escritas, em sua maioria, são símbolos. Quando eu pronuncio os fonemas correspondentes a *mesa*, por exemplo, o som complexo que emito designa um determinado objeto por convenção estabelecida (embora muito se possa discutir sobre a genética morfológica desse tipo de signos). Já a palavra escrita, desenhada — *mesa* — que representa aqueles fonemas, inclui-se entre os símbolos por se tratar do signo de um signo, como observa Charles Morris.

De outra parte, claro é que certos signos participam de uma natureza dupla, e até tripla. Um exemplo é a cruz, a

cujo significado icônico primeiro (instrumento de tortura) se superpõe um referente simbólico dominante (símbolo do cristianismo): uma impressão digital é um signo de tipo indicial-icônico, mas participa também do símbolo quando utilizada, por exemplo, como marca de uma empresa gráfica.

Nos sistemas verbais ocidentais (palavras), de natureza simbólica, como vimos, fazem exceção certas palavras ou conjuntos de palavras que buscam imitar complexos sonoros naturais ou artificiais (vozes de animais, ruídos de máquinas etc.): são as chamadas palavras onomatopaicas, que participam também do ícone.

Para concluir este tópico, convém observar que a nomenclatura aqui adotada sofre variações conforme os autores, mesmo os da tradição anglo-saxônica (para não falarmos dos que se prendem à vertente saussuriana). Suzanne K. Langer, por exemplo, chama de *senal* ao que aqui denominamos *índice* ou *índice*; nesta mesma acepção, aliás, a utilizamos em português: “rua molhada, sinal de que choveu”. De nossa parte, reservamos a palavra *senal* para designar a manifestação física, concreta, de um signo.

2.4 Níveis do signo

Um processo sógnico pode ser estudado em três níveis: *sintático*, quando se refere às relações formais dos signos entre si;

semântico, quando envolve as relações de significado, entre signo e referente (é o nível denotativo, do significado primeiro ou léxico, ou seja, já consignado em dicionário ou código);

pragmático, nível que implica as relações significantes com o intérprete, ou seja, com aquele que utiliza os signos (em termos lingüísticos, é o nível da conotação, dos significados deflagrados pelo uso efetivo do signo).

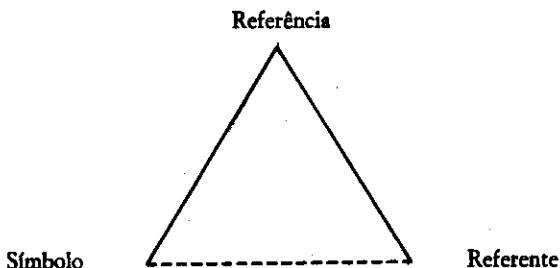
É preciso notar que, no uso corrente, a *Semântica*, disciplina que estuda os significados, abrange também o nível pragmático.

2.5 Intérprete e “Interpretante”

Embora a expressão peirceana *interpretant* seja usualmente traduzida por “intérprete”, convém esclarecer que in-

terpretante não designa tão-somente o intérprete ou usuário do signo, mas antes uma espécie de Supersigno ou Supercódigo, individual ou coletivo, que reelabora constantemente o seu repertório de signos em confronto com a experiência, conferindo aos signos, em última instância, o seu significado real, prático. O interpretante, assim, não é uma “coisa”, mas antes o processo relacional pelo qual os signos são absorvidos, utilizados e criados.

2.6 A questão do significado



O esquema acima, de Ogden e Richards, constitui uma simplificação da relação triádica estabelecida por Peirce para os signos em geral: a idéia de “referência” ou “pensamento” absorve as idéias de “interpretante” e “base”. Ogden e Richards o estabeleceram principalmente tendo em vista o problema do significado nos signos verbais: a linha pontilhada indica que não há ligação direta entre signo e o referente, ou melhor, que a relação é apenas convencional e que só adquire significado em função do intérprete. Embora os signos de natureza analógica (indiciais e icônicos) não se enquadrem perfeitamente nessa situação, não há dúvida que esta pode ser estendida também a eles, uma vez que o problema do significado fica claramente definido como uma função do intérprete. Ou, como diria Carnap: “o significado é o uso”.

Já Kozzibsky, fundador da Semântica Geral, preocupou-se em estabelecer uma escala dos graus de abstração do signo, visando “dar um sentido mais puro às palavras da tribo” (Mallarmé):

1. acontecimento espaço-temporal (estrutura atômica ou relações estruturais do objeto);
2. o objeto (referente)

3. o signo ou rótulo que designa o objeto
4. descrição do objeto
5. inferências da descrição
6. outras inferências e abstrações

Para Korzibsky, não confundir os graus de abstração — saber em que grau de abstração se está falando — constitui a medida saneadora básica para se atingir o significado preciso na utilização dos signos, impedindo, em primeiro lugar, que confundamos o signo com o seu referente e, em segundo lugar, que sejamos levados a prestar indevida atenção ao discurso vazio e ao blá-blá-blá. Outra medida prática proposta por Korzibsky nesse sentido é a de apor a devida data ao nome próprio de uma pessoa, cujo pronunciamento estivermos citando (Getúlio Vargas, 1930: “Façamos a revolução antes que o povo a faça”), a fim de evitarmos a tendência a considerar uma personalidade (ou uma fase da história) como um todo único, coerente e não-contraditório. Engenheiro; matemático, semanticista e conde polonês, naturalizado norte-americano, Korzibsky, em seu trabalho básico (*Science and Sanity*, 1933), denuncia a lógica aristotélica, declarando que todos os assuntos devem sempre terminar em aberto, com um *etc.* E este é justamente o nome da revista publicada trimestralmente pela Sociedade Internacional de Semântica Geral, cujo presidente é S. I. Hayakawa. Em seu trabalho *Le langage et la société*, Gallimard, 1966, Henri Lefebvre ataca duramente os korszibskyanos, especialmente Hayakawa e Stuart Chase, acusando-os de transformarem a Semântica Geral numa panacéia para todos os males do mundo.

2.7 Texto e contexto

Embora a palavra *texto* tenha como referente “conjunto verbal”, podemos estendê-la aos signos em geral, definindo texto como um processo de signos que tendem a eludir seus referentes, tornando-se referentes de si mesmos e criando um campo referencial próprio. Assim entendido, o texto se move como uma estrutura sintática, a que comumente chamamos de “forma”. Por *contexto*, entendemos um processo de signos cuja coerência ou unidade é suscitada diretamente pelo referente (coisa ou situação a que os signos se referem). Estaríamos aqui mais dentro do nível semântico-pragmático, a

que ordinariamente chamamos de "conteúdo". Claro que a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isomorficamente (*isomorfismo* = processo de identificação fundo-forma). Um exemplo interessante da passagem de um *contexto* para um *texto* é o poema "O nome em si", de Manuel Bandeira, que transcrevemos:

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e
VENANCIA MENDES FERREIRA
ANTONIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS
ANTÔNIO FERREIRA GONÇALVES DIAS
GONÇALVES DUTRA
GONÇALVES DANTAS
GONÇALVES DIAS
GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES
GONÇALVES
DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS
DIAS GONÇALVES
DIAS GONÇALVES
GONÇALVES, DIAS & CIA.
GONÇALVES, DIAS & CIA.
Dr. ANTONIO GONÇALVES DIAS
Prof. ANTONIO GONÇALVES DIAS
EMERENCIANO GONÇALVES DIAS
EMERILDO GONÇALVES DIAS
AUGUSTO GONÇALVES DIAS
Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS
GONÇALVES DIAS
DIAS GONÇALVES
GONÇALVES DIAS

Pelo processo que ele próprio denominou de *desconstituição*, Manuel Bandeira vai escoimando do nome "Gonçalves Dias" todo o seu "conteúdo", para reduzi-lo simplesmente ao nome de alguém porventura chamado Gonçalves Dias. O processo utilizado é o da repetição, da redundância, afetado por "distúrbios" informacionais (inversão de nome e sobrenome, acidentes de grafia, formas de tratamento etc.), de modo a produzir algo assim como uma fenomenologia por mesmerização, hipnótica e alienante. No fim desse processo fenomenológico, resulta o nome "Gonçalves Dias", limpo, perante apenas si mesmo.

2.8 Anedota exemplar

O significado é uma relação entre o interpretante do emissor e o interpretante do receptor; é uma função dos respectivos "repertórios", confrontados na prática efetiva dos signos. A seguinte historieta ilustra o fenômeno: Um garoto recém-alfabetizado costumava passar, em companhia da irmã, já ginásiana, em frente a um edifício onde se lia "Escola de Arte". Intrigado, perguntou à irmã: "Escola de arte... que é isso?" E a irmã: "Escola de arte... onde se ensina arte." E ele: "Puxa!... Deve ser uma bagunça!" Para ele, "arte" significava "molecagem", "peraltice", de acordo com o repertório que lhe forneciam os ralhos da mãe ("Esse menino vive fazendo arte").

2.9 Condicionamento e signo-síntese

As ilustrações de que agora trataremos fazem parte de uma série compilada por meus alunos (3.º ano) de Teoria da Informação, da Escola Superior de Desenho Industrial da Guanabara, em 1965, e destinada a mostrar o processo de formação dos signos, por condicionamento.

A primeira figura reproduz um anúncio através do qual uma empresa financiadora lançou seus títulos (letras de câmbio) no mercado. Nada é especificado sobre as relações semânticas entre o signo icônico do tigre e a questão das letras de câmbio: o condicionamento, a contaminação, no entanto, se faz formalmente, vale dizer, sintaticamente, por contigüi-



**LETRAS
LETRAS
OU**



LETRAS ?



CONTE COM ÊLE NA BÔLSA DE VALORES

Atento, vigilante, extremamente ágil e vigoroso, o perito da Invesco é o seu mais autêntico representante na Bôlsa de Valores.

VOCE PODE CONTAR COM



INVESCO S.A.
INVESTIMENTOS □ CRÉDITO
FINANCIAMENTO

Av. Graça Aranha, 145 — Sobrelaje
Tels.: 42-1764 e 22-3533 - Rio - G.B.
Carta de Autorização da Sumoc N.º 67



*(tradução: a ordem é estraçalhar preços altos)

A FEIRA CONTINUA UMA FERA EM COPACABANA, arrasando preços altos, reduzindo tudo abaixo do custo. Um festival de preços super-populares em artigos de **PRIMEIRA QUALIDADE**. Visite **VOCÊ TAMBÉM**, e leve **SUA FAMÍLIA**, porque o negócio é **ÇHEGAR E LEVAR**. **MILHARES DE PESSOAS JÁ COMPRARAM**. **NÃO PERCA ESTA OPORTUNIDADE!**

FEIRA DE LIQUIDAÇÕES

(No Shopping Center Cidade de Copacabana, rua Siqueira Campos 143 - perto do túnel velho) **ABERTA DAS 15 ÀS 23 HORAS, SÁBADOS E DOMINGOS DAS 0,9 ÀS 23 HORAS.**

dade (ou proximidade) e por semelhança. Contigüidade: presença do signo-tigre e da mensagem verbal num mesmo espaço delimitado. Semelhança. o signo "LETRAS", em desenho vazado, repetido três vezes, se deixa contaminar pelo rajado branco-cinza-preto da pele do animal. No segundo anúncio, já se fornece o vocabulário, a chave léxica com o fito de identificar o tigre com o corretor da empresa: "Conte com ele na Bolsa de Valores — Atento, vigilante, extremamente ágil e vigoroso, o perito da Invesco é o seu mais autêntico representante na Bolsa de Valores". A originalidade da campanha parece ter provocado um impacto bastante forte, pois seu processo foi logo imitado, extrapolando para outros setores e sempre dentro da mesma faixa-linguagem zoológica... Um *shopping center* de Copacabana apelou para a onça, cujo rosnar codificado comparece afetado por um asterisco, que remete à "tradução": "a ordem é estraçalhar preços altos". Observe-se que, mesmo ao nível verbal, comparece uma articulação de natureza analógica, um vínculo sintático por meio da figura de retórica chamada "paronomásia" (no caso, semelhança dupla: "fonêmica e visual"): "A *feira* continua uma *fera*". A paronomásia, que comanda a formação dos trocadilhos, não é apenas uma figura de retórica: é um processo básico da sintaxe analógica em qualquer linguagem. E só por aqui se pode pautar o grau de ignorância de nossos críticos literários, que tendem a torcer o nariz à vista de um trocadilho numa obra literária...

No caso acima descrito, um signo icônico se transfaz em símbolo-síntese de uma mensagem complexa; a denotação, ou seja, o referente léxico primeiro, é dominado pelos referentes segundos, pela conotação pragmática e convencionalmente arbitrada (projetada). Mas a originalidade do processo em si (projetado ou "natural") reside no fato de se tratar de um processo elementar, primário e primordial, fundamental e fundante, inerente à própria estrutura da linguagem.

2.10 Para os mais curiosos e/ou interessados

Examinar a ocorrência do processo: 1. nas vinculações música/texto: árias, canções, hinos, *jingles* etc. (semantização melódica); 2. nas marcas de indústria; 3. no *Canto* 97, da série "Thrones", de Ezra Pound, onde a pictografia reduzida de um templo (três hastes verticais sobre uma horizontal)

comparece vinculada à expressão “O templo é sagrado porque não está à venda”, para surgir adiante, isolado, depois de havê-la absorvido; 4. nos símbolos-síntese ideológicos, como a cruz e os pavilhões nacionais; 5. nos poemas concretos não-verbais ou semióticos (v. revista *Invenção*, n.º 4, dezembro de 1964); 6. na re-sensibilização da memória e na “recuperação da informação” (passado) ao contato de um simples chá-com-bolachas, em Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido* — *No Caminho de Swann*, Cap. I, Combray.

3. ESTATÍSTICA E INFORMAÇÃO

3.1 Dois pioneiros: Morse e Poe

Foi observando uma caixa de tipos que Morse constatou um fenômeno estatístico que o levaria à criação do código que tem o seu nome: as divisões reservadas para certas letras (o “e”, por exemplo) eram maiores do que para outras. A partir daí, efetuou o levantamento de diversas caixas completas de tipos, de modo a estabelecer uma tabela de frequência das letras na língua inglesa (no código original: 12.000 tipos correspondendo ao “e”, 200 correspondendo ao “z” — pontos extremos da tabela de frequência) e lhes aplicou uma codificação binária (ou ternária, se tivermos em conta o espaço intervalar): ponto e traço. Tendo em vista um problema de economia de tempo, fez corresponder sinais mais simples ou curtos às letras mais frequentes, e sinais mais complexos ou longos às letras de menor probabilidade de ocorrência, de tal sorte que a ordem das letras segundo suas frequências fosse a inversa das mesmas segundo os comprimentos de seus respectivos sinais.

Provavelmente já conhecendo o alfabeto Morse e sua base estatística, Edgar Poe publica, em 1843 (o código Morse é de 1832), o seu conto *The gold bug* (“O escaravelho de ouro”), onde se conta a história do descobrimento de fabuloso tesouro mediante a decifração ou decodificação de um pergaminho criptográfico. O enigma é solvido pela aplicação da tábua de frequência do alfabeto, na língua inglesa. Além disso, no entanto, o método de William Legrand — o decifrador — percorre um caminho muito semelhante aos dos métodos estatísticos e probabilísticos utilizados na análise dos fenômenos lingüísticos e literários: “No caso presente — em verdade, em todos os casos de escrita cifrada — a primeira questão se relaciona com a *língua* do código, pois os princípios de solução, especialmente no que concerne aos códigos mais simples, sofrem as variações e dependem do espírito do idioma em que se apóiam. Em geral, a única alternativa é a

da experimentação (orientada por probabilidades) com as línguas conhecidas pelo decifrador, até que ele dê com a língua certa”.

The gold bug exhibe toda uma rica variedade de *processos signícos* — para usar a terminologia de Charles Morris — do sinal ao símbolo ou, ainda, segundo Peirce, do ícone ao índice e ao símbolo. Que Edgar Poe não considerava esses fenômenos como meros quebra-cabeças virtuosísticos, “cerebrais”, “formalistas”, mas processos intimamente ligados às raízes mesmas da estrutura da linguagem, prova-o mais esta passagem de um seu artigo sobre criptografia, datado de 1841: “O leitor deve ter em mente que a base de toda a arte da decifração se encontra nos princípios gerais de formação da própria linguagem, sendo por isso completamente independente das leis particulares que governam qualquer código ou mensagem cifrada ou a elaboração de sua chave”.

As sucessivas e crescentes aproximações a um texto, como no caso, estão muito próximas da chamada cadeia de Markov, ou “série estocástica”, de que trataremos logo adiante. E claro é que, a meio caminho da decifração, a mensagem como que se autodecifra, em função do contexto. Assim, no *Escaravelho de Ouro*, quando Legrand chega à quase-palavra “t ee”, constata que uma única letra (“r”) pode preencher o intervalo, para formar a palavra “tree” (árvore), dessa forma decodificando mais um sinal da mensagem secreta.

Os mais curiosos lerão com novo prazer *X-ing a parágrab* (“Xizando um editorial”) de Poe — conto que se passa justamente na tipografia de um jornal; armados desta nova visão, poderão descobrir as novas e fascinantes profundidades da obra daquele poeta, que desvendou a natureza de código da linguagem, como muito bem o percebeu Roman Jakobson, ao constatar, entre outras coisas, que a palavra *raven* (corvo), que dá título ao seu mais famoso poema, não é senão a palavra *nevar/never* (nunca) ao espelho, mostrando que o corvo é, física e concretamente, a palavra que ele mesmo pronuncia (*nevermore*) como única de seu repertório fatal e como parábola do próprio poema, que nunca é senão ele mesmo, sina e necessidade.

Observe-se que Edgar Poe, que não tem sido considerado poeta de grande porte pela crítica e história literárias, volta hoje à circulação sob nova luz e em nova grandeza — não

mais, porém, no atrasado setor literário, mas no avançado âmbito da Lingüística Estrutural e da Teoria da Informação.

3.2 Código e linguagem. Metalinguagem

Vê-se, por aí, que código e linguagem são basicamente uma e mesma coisa, a ponto de podermos dizer que o Português é um código, e o Inglês, outro. O que não impede que, em certas circunstâncias, e para maior clareza, se faça uma distinção entre linguagem e código, como o faz Colin Cherry. Para ele, linguagem é “um vocabulário (de signos) e o modo de usá-los”, um conjunto de signos e regras, tais como os que usamos na conversação diária, de um modo altamente flexível e, até, bastante “ilógico”. O termo código teria, então, uso estritamente técnico. As mensagens podem ser codificadas quando já expressas por meio de signos (letras, por exemplo); então, uma codificação seria uma transformação, geralmente unívoca e reversível, por meio da qual mensagens podem ser convertidas de um conjunto de signos para outro. O código semafórico e o código dos surdos-mudos — melhor ainda, o código Morse — representam exemplos típicos. Dessa forma, as linguagens teriam um longo desenvolvimento orgânico, enquanto que os códigos seriam inventados para algum fim específico e sujeitos a regras explícitas. A verdade, no entanto, é que na medida em que se introduz a ambigüidade num código — ou seja, quando a sua reversibilidade não é perfeita — ele começa a tingir-se de certas características de linguagem, ou melhor, de língua.

De outra parte, convém fazer a distinção entre *língua* e *linguagem*, ainda mais, quando vemos que, em Inglês e Francês, as palavras *language* e *langage* são tomadas como sinônimos de “língua”. Por esta razão, no que nos toca, consideramos as línguas como manifestações particulares, fundamentais, embora, da linguagem, e a Lingüística como um ramo da Semiótica, que pode, assim, ser considerada como *A Linguagem* (ou: princípios gerais que comandam toda e qualquer manifestação da linguagem).

No estudo da linguagem, uma última distinção se faz ainda necessária: entre linguagem-objeto e metalinguagem. Linguagem-objeto é a linguagem que se estuda; metalinguagem é a linguagem com que se estuda, é a linguagem ins-

trumental, crítico-analítica, que permite estudar a linguagem-objeto sem com ela se confundir. Ou ainda: quando a linguagem-objeto se volta sobre si mesma, ela tende a ser metalinguagem, beneficiando-se da fenomenologia. Este fenômeno é particularmente notável nas revoluções artísticas e de *design* (Dada, neoplasticismo e pop, nas artes visuais; dodecafonismo, música serial e eletrônica, na música; “nouvelle vague”, no cinema; Mallarmé, Joyce, Pound, poesia concreta, na literatura; a revista *Mad* em relação à linguagem dos meios de comunicação de massas; Mies Van Der Rohe, na arquitetura). Segue-se daí que toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal, estrutural. É por ignorância deste fato e pela tendenciosa e hegemônica formação cultural de tipo lingüístico (melhor dizer “literário”), que a maior parte da chamada crítica de arte — literária, visual, musical, cinematográfica, arquitetônica — se manifesta “literária” e subjetivamente: carece de metalinguagem adequada (voltada que está, aristotelicamente, para o “conceito”, o “conteúdo”, a “significação”). O criador está por dentro da linguagem; o crítico, por fora. O criador se alimenta das raízes da linguagem; o crítico, de suas folhas, flores e frutos. O mesmo se diga dos professores de nossas universidades, ao abordarem o fenômeno artístico. A metalinguagem é um processo dinâmico, mas é comum ver como ela tende a se estratificar em código, confundindo-se então com o jargão técnico, especializado.

3.3 Informação e seleção

A idéia de informação está sempre ligada à idéia de seleção e escolha. Informação, aqui, se refere, não a que “espécie de informação”, mas a “quanta informação”. Só pode haver informação onde há dúvida e dúvida implica na existência de alternativas — donde escolha, seleção, discriminação. De outro lado, lembramos ainda que os sinais não transmitem ou transportam informação como um vagão transporta mercadorias. Os sinais possuem um grau de informação em virtude de sua força potencial de propiciar seleções, ou seja, por possuírem um potencial seletivo, ainda mais quando se sabe que, na maioria dos casos, os sinais não possuem ou não contam com a mesma probabilidade de ocorrência. Informação, pois, pode ser entendida como instruções seletivas. Para usar a

definição de G. A. Miller: Informação é o de que necessitamos quando devemos fazer uma escolha. Segue-se daí que não há informação possível fora de um sistema qualquer de signos ou sinais; inversamente, a introdução de um signo novo no sistema implicará, num primeiro momento, um certo grau de "ininteligibilidade" desse mesmo signo face ao repertório ou sistema de signos existentes.

A formação de uma mensagem — uma palavra, uma cadeia de palavras, por exemplo — implica seleção de sinais de uma certa fonte (alfabeto), numa certa ordem; isto significa que podemos estabelecer diversos graus de aproximação a uma língua ou a um texto, estatisticamente falando. Imaginemos a reconstrução de um texto em português, um texto possível e não sabido, a partir de uma coleção de letras formada segundo a frequência relativa de cada uma (maior quantidade de "a", menor quantidade de "z" etc.) e com espaços intervalares arbitrariamente preestabelecidos, mas de modo a permitir o comparecimento de "palavras" de comprimentos possíveis, de acordo com o elenco léxico do idioma. Extraíndo as letras uma a uma, como numa loteria, estaríamos trabalhando com "zerogramas" e estabelecendo uma aproximação de "grau zero" ao texto: dificilmente o resultado apresentaria qualquer semelhança com o Português. Em seguida, se condicionássemos o aparecimento de um sinal ao sinal imediatamente precedente, passaríamos a trabalhar com digramas e teríamos uma aproximação de 1.º grau (se o sinal precedente for "ã", o digrama será provavelmente "ão", já distintivo do idioma português). Se o comparecimento de um sinal estiver subordinado a um digrama prévio, teremos uma aproximação de 2.º grau apoiada no trigrama e o resultado poderá apresentar um aspecto de "arremedo" do idioma. Prosseguindo no processo, poderíamos passar a palavras e mesmo a frases inteiras, de modo a construir textos experimentais, aleatórios, com base puramente estatística. Este processo é conhecido como *cadeia de Markov*, e a série que daí se origina, *série estocástica*.

A cadeia de Markov, assim aplicada, desvenda a natureza de código da língua e da linguagem — e não pode escapar a sua analogia com a decifração da mensagem secreta, tal como vem descrita no *The gold bug*, de Poe. Como não pode escapar a natureza estatística do código lingüístico e das mensagens em geral, às quais se chega por seleções sucessivas,

seleções estas que não constituem outra coisa senão o *processo de formação do repertório*, repertório que poderíamos identificar com o “contexto verbal”, no exemplo acima descrito. O repertório, por sua vez, vai-se regendo por normas, que estruturam o organismo ou sistema e que decidem sobre o campo das opções (por que este signo e não outro? por que esta ordem e não outra? por que esta relação e não outra?), campo desigual e desuniformemente constituído, uma vez que o repertório, em muitos casos, está longe de esgotar as possibilidades combinatórias da fonte (caso da língua e do alfabeto).

Quando falamos ou escrevemos, em verdade, estamos procedendo a rapidíssimas seleções de signos em nosso repertório, numa ordem organizativa, às vezes bastante maleável, prescrita pelas normas do sistema; não nos damos conta do fato porque o processo já está automatizado, por meio dos constantes e reiterados *feed-backs* (auto-alimentações) da aprendizagem. Mas basta observar como a criança aprende a falar para percebermos as relações estruturais entre os processos do *feed-back*, da *cadeia de Markov* e da *formação do repertório*. Estatisticamente falando, as leis que comandam o processo integrado são as do *acaso-e-escolha* (*chance & choice*), ou seja, leis da probabilidade.

3.4 Anedota exemplar

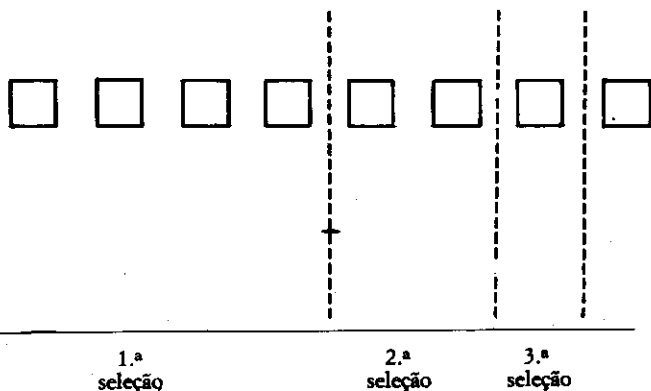
Certa vez, caminhava eu por uma avenida de São Paulo, onde vinha de ser inaugurado um luxuoso hotel, quando, de passagem, abeirou-se de mim um cidadão que, sorrindo, me disse: “Veja o senhor. Agora há pouco, um sujeito ali atrás chegou e me perguntou onde ficava o Hotel Camundongo. Logo estranhei... mas aí me lembrei do nome desse hotel novo e esclareci o sujeito que se tratava do Hotel Cômodos de Ouro e que ficava logo ali adiante”. Satisfeito, o cidadão, sempre sorrindo, esticou o passos e se afastou de mim. Tratava-se, em verdade, do Hotel Comodoro... Ficam aí definidos: o processo estocástico e as faixas de repertório.

4. A TEORIA DA INFORMAÇÃO

4.1 Quantificação da informação

A escolha mais simples entre duas possibilidades iguais é a alternativa *sim/não*. Sirvam de exemplos o *cara/coroa* e o comutador de luz (ligado/desligado). A quantidade de informação produzida por esta escolha pode ser considerada como unidade básica e é denominada "*binary digit*" (dígito binário) ou simplesmente *bit*. Bit = medida unitária da informação. No código binário, esta alternativa básica é dada por 1 e 0, tendo em vista, principalmente, a condição do circuito elétrico (aberto/fechado, ligado/desligado) e as suas aplicações no campo da eletrônica (computadores eletrônicos, em particular). Nem é por outra razão que Marshall McLuhan considera a luz elétrica como "informação pura".

Em termos matemáticos: Se há N possibilidades igualmente possíveis, a quantidade de informação H é dada por: $\log_2 N$. Exemplo de seleção de um objeto entre 8 objetos equiprováveis.



Donde, $H = \log_2 8 = 3$ bits.

No caso de possibilidades desiguais, quanto menor a possibilidade de um sinal no conjunto, mais seleções elementares do tipo sim/não (1/0) são necessárias. Isto significa que, quanto mais raro for um sinal, mais elevado será o seu grau, taxa ou teor de informação. O teor ou grau de informação é medido em termos de raridade estatística (também chamado "valor de surpresa").

Eis a tábua de correspondências entre o código decimal e o código binário:

| <i>Código Decimal</i> | <i>Código Binário</i> |
|-----------------------|-----------------------|
| 0 | 0 |
| 1 | 1 |
| 2 | 10 |
| 3 | 11 |
| 4 | 100 |
| 5 | 101 |
| 6 | 110 |
| 7 | 111 |
| 8 | 1000 |
| 9 | 1001 |
| (10) | (1010) |

Se fôssemos escrever, por exemplo, o número 630, dígito a dígito, teríamos: 0110.0011.0000 (preenchendo os vazios com zeros, para formar conjuntos ou expressões de quatro dígitos cada). Mas esta seria uma forma "impura", de compromisso com o sistema decimal. Em termos binários puros, 630 se converte em : 10001110110.

Um processo prático de conversão é o de submeter o número decimal a sucessivas divisões por 2, atribuindo a cada resultado par o dígito 0, e a cada resultado ímpar o dígito 1, o que equivale a obter uma seqüência baseada na segunda potência:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|----|----|----|-----|-----|-----|
| 1 | 2 | 4 | 9 | 19 | 39 | 78 | 157 | 315 | 630 |
| 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 |

Cada dígito ocupa uma posição ou "endereço" na "memória" do computador, que pode operar numericamente, ou ainda alfanumericamente, vale dizer, alfabeticamente, a cada

letra correspondendo um código numérico (tratando-se, aqui, de computadores digitais). Os computadores analógicos são programados para fins específicos, com saída visual através de um vídeo (traçados de trajetória de mísseis, *design* de automóveis, simulação de espaços, etc.).

Com os dados armazenados e de acordo com uma série de instruções, que constituem um “programa”, pode-se operar com o computador, que processa os dados através de seleções ultra-rápidas do tipo sim-não, um-zero. Segue-se que a maior parte das notícias sensacionalistas que se publicam acerca de composições artísticas (literárias e musicais) criadas pelos chamados “cérebros eletrônicos” não passam de fantasias ou de meias-informações. Claro que se podem criar tais obras *com* o auxílio do computador, desde que se tenha em conta que, para a máquina, é indiferente “criar” um soneto ou uma poesia concreta: tudo depende dos dados armazenados (palavras, no caso) e do programa operacional proposto pelo criador. As obras mais válidas serão aquelas que mais de perto “falarem” a própria linguagem da máquina, isto é, aquelas propostas que toquem mais de perto a natureza estatística e de código da linguagem.

4.2 Informação e entropia

O conceito de entropia surgiu inicialmente na termodinâmica, para indicar a medida estatística da perda de energia em certos processos físicos irreversíveis. Assim é que, pela segunda lei da termodinâmica, a quantidade de calor na qual se transformou uma certa quantidade de trabalho não pode mais ser inteiramente recuperada na mesma quantidade de trabalho originária. Há uma perda, um consumo de energia — e o processo é irreversível, o que parece indicar tendências preferenciais da natureza, que tenderia a estados mais uniformes e não a estados menos uniformes. Seriam *tendências entrópicas* inerentes ao próprio sistema, que, dessa forma, tenderia a uma uniformidade térmica (a chamada “morte térmica” do universo), a um caos indiferenciado ou desdiferenciado, a um estado de equiprobabilidade máxima, do qual a entropia seria a medida estatística.

Norbert Wiener, o fundador da Cibernética, generalizou o conceito de entropia, relacionando-o com o conceito de infor-

mação. Diz Wiener: “Enquanto a entropia aumenta, o universo e todos os sistemas isolados do universo tendem naturalmente a se deteriorar e perder seu caráter distintivo, a ir de um estado menos provável a um estado mais provável, de um estado de diferenciação e organização, em que há distinções e formas, para um estado de caos e indistinção. Em Gibbs, a ordem no universo é menos provável, e o caos, mais provável. Porém, enquanto o universo como um todo, se realmente puder ser considerado como tal, tende a se deteriorar, existem certas áreas nas quais a direção parece ser oposta àquela do universo como um todo e onde há uma tendência limitada e temporária no sentido de uma organização crescente. A vida se enquadra em algumas dessas áreas”. Prossegue Wiener, em outro trecho de sua obra *Cybernetics and Society*: “As mensagens são em si uma forma de padrão e de organização. Com efeito, é possível tratar conjuntos de mensagens como tendo uma entropia, tais como conjuntos de estados do mundo exterior. Assim como a entropia é uma medida da desorganização, a informação transmitida por um conjunto de mensagens é uma medida de organização. De fato, é possível interpretar a informação de uma mensagem essencialmente como o negativo de sua entropia e o logaritmo de sua probabilidade. Isto é, quanto mais provável é a mensagem, menor é a informação fornecida. Lugares-comuns, por exemplo, são menos esclarecedores do que grandes poemas”.

Dessa forma, entropia negativa = informação. E realmente, a idéia de “informação” está ligada, mesmo intuitivamente, à idéia de surpresa, de inesperado, de originalidade. Quanto menos previsível, ou mais rara, uma mensagem, maior sua informação — sempre lembrando que a estrutura, o padrão (*pattern*) é a informação mais importante de um sistema. De outra parte, como todo e qualquer sistema de comunicação possui uma tendência entrópica, a noção de “ruído” tende a se identificar com a noção de “entropia”. Assim a diferenciação de formas e funções significa ordem, enquanto que a gradativa indiferenciação de formas e funções aponta para a desordem; quanto mais cresce a tendência organizativa, maior a sua capacidade informacional — não importando aqui se falamos de sistemas cósmicos ou térmicos, de mensagens escritas ou de sociedades. Na desdiferenciação de formas e funções teríamos a tendência caótica ou entrópica, cujo ponto extremo seria a uniformidade geral, o caos, onde não haveria possibilidade de

informação nem troca possível de informação, pois esta só começa a existir onde houver um mínimo de diferenciação, um mínimo de alternativa sim/não — ou seja, um *bit* de informação.

4.3 Redundância

Por sua própria natureza, a comunicação é uma espécie de processo variável e estatístico condicionado pela interdependência dos sinais, ou seja, pelas normas e regras que os relacionam e que decidem sobre o seu grau de informação. As regras sintáticas introduzem *redundância* na mensagem, a fim de que a sua recepção correta fique melhor amparada. São essas leis ou normas que dão estrutura ao sistema, de modo a permitir previsões de comportamento ou de ocorrência de sinais. Por exemplo: por que não se bate à porta menos de duas vezes? Justamente para neutralizar o ruído ambiente, evitar a ambigüidade e garantir a efetiva transmissão da mensagem. A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição; é causada por um excesso de regras que confere à comunicação um certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes. De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível. A redundância introduz no sistema uma certa capacidade de absorção de ruído e de prevenção do erro: por exemplo, quando queremos certificar-nos do acerto de uma operação aritmética, nós a repetimos. Há sistemas não-redundantes, sistemas integralmente informacionais, que esgotam todas as possibilidades combinatórias da fonte: os sistemas numéricos, por exemplo. Se errarmos um único dígito num cálculo matemático, num número de telefone, numa data ou num endereço — teremos informação errada, pois o sistema não possui margem absorvente de ruído. Ao nível analógico, podemos tomar como exemplo, o sistema das chaves Yale, cujo código, por necessidade, não pode possuir redundância. O mesmo não ocorre com outros sistemas, como as línguas; mesmo nelas, há índices diversos de redundância. Neste exemplo: *The yellow houses/ As casas amarelas*, podemos observar a maior redundância do Português, cujas normas comandam a aposição do sinal de plural (s) no substantivo e

nos atributos adjetivos, de modo que é possível eliminar um e até dois ss, sem perda da informação: *As casas amarela*. Já em Inglês, onde a redundância é menor, o sinal de plural não pode ser eliminado sem erro na informação.

É a redundância que torna possíveis as abreviaturas e o descarte de certas regras gramaticais, bem como a existência de certos fenômenos lingüísticos, como o trocadilho. Claro é que a redundância não pode ser entendida apenas como a maior frequência de ocorrência de certos sinais, pois, como foi indicado, a forma, a ordem e a própria quantidade em que ocorrem podem contrariar a expectativa inerente ao sistema, ir contra os padrões relacionais previstos ou previsíveis, constituindo, assim, informação nova (quando não se caracterizar simplesmente como ruído ou evento entrópico), como muitas vezes pode ser observado tanto na arte como na ciência. Sirvam de exemplos o famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, "No meio do caminho", e várias das manifestações da poesia concreta.

Umberto Eco, quando esteve entre nós, em 1966, para ministrar uma série de palestras sobre Comunicação de Massas, observava que, no Brasil, as pessoas se tratam antes pelo prenome do que pelo nome (sobrenome), para concluir, muito justamente, que, sendo os sobrenomes brasileiros — Silva, Pereira, Lima, Coelho — muito redundantes, apelávamos para prenomes mais diferenciados — e todos sabemos a que bizarras extremos essa necessidade nos tem conduzido: Virgulino, Jesuíno, Último, Valdecir etc. Ainda nessa mesma ordem de constatações, podemos ver que o início das palavras informa mais do que seu final, pois os sufixos e desinências contribuem para maior redundância e ambigüidade: é mais fácil reconstituir a palavra "intuição" se nos forem fornecidas as quatro primeiras letras do que as quatro últimas. Daí que os dicionários comuns se organizam pelas entradas verbais, alfabeticamente, e não pelas terminações; para os poetas que desejem metrificá-la e rimar, no entanto, os dicionários analógicos, como os dicionários de rimas, são mais úteis, ou igualmente úteis, pois se organizam pelo comprimento das palavras (número de sílabas) e pelas terminações. Vemos ainda que as palavras mais breves, mais utilizadas, informam menos, enquanto as mais longas, menos usuais, possuem maior taxa de informação. Em Português, como em várias outras

línguas, as consoantes formam o verdadeiro *esqueleto informacional* do sistema, pois informam mais do que as vogais; se eu propuser ao leitor a decifração da seguinte mensagem

C P C B N

ele certamente atinará com a solução em breve tempo, mas levaria bem mais se lhe fornecesse uma cifra composta tão-somente da cadeia de vogais da mensagem: O A A A A.

Assim como a redundância funciona como corretivo da informação, a abreviação funciona como antídoto em relação à redundância; a taquigrafia é um processo de escrita no qual se diminui ao máximo possível a redundância: usa-se um mínimo de vogais, excluem-se partes de palavras etc., de modo a se atingir um máximo de concisão, sem que se destrua a informação, tendo-se em vista a economia necessária a um sistema de escrita rápida. A sigla é também uma forma de abreviatura, um recurso anti-redundante; quando expressões longas se tornam muito correntes, são abreviadas sob a forma de siglas: Organização do Tratado do Atlântico Norte — OTAN. Quando se trata de palavras isoladas, são elas cortadas a partir da terminação: *cinematógrafo/cinema/cine*. Numa conversação, a redundância é maior do que numa troca de cartas, por exemplo; por outro lado, a palavra falada permite o descarte de muitas regras gramaticais, pois outros recursos — gestos, entonações, contexto ambiente etc. — suprem a rigidez das normas e abreviam ou mesmo eliminam maiores explicações, necessárias na escrita, para maior clareza; a frase “VOCE FEZ ISTO?” adquire três significados diferentes, dependendo da palavra que se acentua. Aliás, é o tom (*pitch*) que comanda o chinês falado, altamente redundante na sua constituição fonêmica, em oposição à sua escritura, ideográfica, pouco redundante. Ainda um exemplo: a abreviatura por economia e beneficiando-se das leis da redundância é particularmente requerida nos telegramas.

A passagem da sigla para o logotipo (sigla ou nome com desenho especial) e para a marca constitui um passo a mais no sentido da abreviatura: uma mensagem digital tendendo para o analógico (vejam-se as marcas-logotipos de *Esso*, *Coca-Cola*, *Volkswagen* etc.) As bandeiras, emblemas e distintivos obedecem ao mesmo processo de formação das mensagens analógicas, de acordo com um código preestabelecido, que se

vai alargando no uso pragmático, na medida mesma em que aqueles tipos de mensagens se vão transformando em signos-síntese.

4.4 Redundância e signo novo

Há dois casos extremos de não-comunicação, ou incomunicação, e se referem à imprevisibilidade total ou total previsibilidade dos sinais. Por exemplo, se posso prever tudo o que uma pessoa me vai dizer, a mensagem é totalmente redundante e eu posso abster-me de a ouvir ou ela de o dizer; ao contrário, se nada posso prever do que ela me vai dizer — caso de alguém que se dirigisse a mim numa língua que desconheço completamente — a comunicação também é impossível. Em ambos os casos, não há possibilidade de intercâmbio de informação.

Perguntado, certa vez, sobre o que achava de certo livro recém-lançado, Oswald de Andrade respondeu: “Não li e não gostei”. A frase ficou famosa e enriqueceu o rol das *boutades* oswaldianas; no entanto, é perfeitamente justificável do ponto de vista da Teoria da Informação e pode servir como ilustração de um dos casos de inutilidade da comunicação: o da redundância total. É também a baixa temperatura informacional de uma mensagem — ou seja, sua grande redundância — que permite a chamada *leitura em diagonal*, que o Presidente Kennedy praticava, ao que se diz. Já o signo novo tende a produzir isolamento, é “ininteligível” à primeira abordagem — por sua raridade e inesperado e pelo fato de ser mais “dispendioso” (para o sistema nervoso, por exemplo). Sua absorção se faz com base no repertório e na dinâmica do interpretante (podemos também entender repertório como “memória” e interpretante como o conjunto dos “programas” possíveis do receptor da mensagem). Já dizia Nietzsche: “Conhecer é traduzir algo que não se conhece em termos do que já se conhece”. Os chamados fenômenos fisiognomônicos servem para ilustrar o processo, que não deixa de ter ligação com os processos estocásticos referidos anteriormente: distinguir formas de animais, coisas e gentes nas nuvens ou num muro não deixa de ser uma forma de “tradução” no sentido nietzschiano — e no sentido da Teoria da Informação.

como a soma de experiências e conhecimentos codificados de uma pessoa ou grupo, podemos dizer que esse sistema necessita da informação nova para combater a sua própria tendência entrópica, ou seja, a sua tendência a estados uniformes. A introdução do signo novo implica alargamento do repertório e permite reduzir a taxa de redundância do sistema. Segue-se que a invenção, a originalidade (informação) é vital para a ordem do sistema, que buscará, por sua vez, sempre, novos estados de equilíbrio, através do processo conhecido como *homeostase*.

Nem é por outra razão que, em nossos dias, vai tomando novo impulso a *Heurística*, ciência da decisão, da descoberta e da invenção, que se apóia em processos e processamentos de ordem estatística e probabilística, para chegar a decisões. Considerando que toda e qualquer informação nasce de seleções ante alternativas, o problema mesmo da decisão está intimamente ligado ao problema da criação, da invenção, da originalidade. Decidir é criar — e “viver efetivamente é viver com a informação adequada”, como declara Wiener.

5. PESQUISAS E APLICAÇÕES

5.1 Textos

A Teoria Matemática da Informação, naturalmente, vem tendo larga aplicação nos setores elétricos e eletrônicos, particularmente nos meios de comunicação de massas e de processamento de dados (computadores eletrônicos). Não é dessas aplicações que nos ocuparemos, e sim das extrapolações da teoria para alguns campos das ciências humanas, tais como os da análise e estudo dos chamados fenômenos artísticos.

No setor das mensagens escritas, literárias ou não, vimos que Edgar Poe foi o primeiro a utilizar, em plena consciência, métodos estatísticos na criação e análise do fenômeno literário. Outros escritores — alguns, não por coincidência, inseridos na linhagem poeana — demonstram igualmente uma grande abertura “informacional” em seus trabalhos, antes que os princípios básicos da teoria da informação estivessem estabelecidos. É o caso de Mallarmé, cujo *Coup de Dés* (“Lance de Dados”) é a primeira visão moderna da estrutura da mensagem enquanto informação básica e enquanto sincronia; Paul Valéry é de uma clareza total em muitas de suas formulações, tais como esta: “Le monde ne vaut que par les extrêmes et ne dure que par les moyens” (“O mundo não vale senão pelos extremos e não dura senão pelos meios”). Nietzsche, de vez em quando, lampeja. E Ezra Pound: “A paz vem da comunicação. Nenhum homem de nosso tempo trabalhou tanto para criar meios de comunicação quanto o último Henry James. Tudo, na grande arte, é uma luta pela comunicação. E é nocivo tudo o que se oponha a isso — sejam zombarias tolas, sejam barreiras alfandegárias. E esta comunicação não é um nivelamento, não é uma eliminação de diferenças. É um reconhecimento de diferenças, do direito que as diferenças têm de existir, do interesse em achar diferenças nas coisas. “Kultur” (planificação cultural) é uma abominação; a filologia é uma abominação; toda forma de educação niveladora e repressiva

é um mal" (*Henry James and Rémy de Gourmont*, in "Make it new", Yale University Press, New Haven, 1935).

5.1.1 Zipf e Mandelbrot

Quando se fala em levantamento estatístico de uma linguagem verbal — tomando-se a palavra como unidade — convém distinguir dois conceitos: *palavra-tipo* ("word-type") e *palavra-ocorrência* ("word token"). Esta é a palavra materializada, presente de modo efetivo, palavra-tinta-sobre-papel. Palavra-tipo é uma abstração, um conceito lingüístico: é a palavra "em estado de dicionário", como diria Drummond. Exemplificando: o poema "No meio do caminho", do mesmo poeta, é composto de 20 palavras-tipo e 61 palavras-ocorrência, o que significa que, em média, uma palavra se repete em cada três, o que não deixa de constituir uma raridade estatística e contribuir para o teor de informação estética do poema.

G. A. Miller observa que, no *Oxford English Dictionary*, estão consignadas cerca de meio milhão de palavras — mas nem todas, como é evidente, são usadas com a mesma frequência. Referindo-se ao Inglês, diz que a palavra preferida, na língua escrita, é *the*; ao telefone, é *I*. As 50 palavras-tipo mais utilizadas constituem aproximadamente 60% das palavras-ocorrência na língua falada, e 45% na língua escrita. Levantamentos do mesmo gênero efetuados em outras línguas mostram que essa alta frequência de um reduzido número de palavras não é uma característica do Inglês, mas de qualquer língua, de um modo geral. Vale dizer que a redundância comanda, estatisticamente, o processo da comunicação.

A maior parte das palavras de uso corrente é representada pelos monossílabos — afirma Zipf, um dos pioneiros do estudo do comportamento da linguagem por meio de processos estatísticos (sendo conveniente recordar, neste passo, que o contingente de monossílabos é bem maior em Inglês do que em Português). Baseado numa grande quantidade de dados estatísticos, principalmente referentes à linguagem, Zipf tentou mostrar, empiricamente, que essa e outras atividades humanas estão sujeitas a uma única "lei", por ele chamada *princípio do menor esforço*, segundo o qual, o homem, para atingir seus objetivos, procura reduzir ao mínimo, em média, a ação total envolvida. Definindo *esforço* como a "a média provável de

trabalho requerido”, Zipf não hesita em lançar mão de uma analogia com as órbitas seguidas pelos planetas — órbitas que seriam as mais econômicas e “naturais” possíveis, de acordo com o princípio do menor esforço. A formulação de Zipf encontra paralelos com os princípios da percepção gestáltica, também regida por um princípio de minimização do esforço (quando tentamos copiar um mapa, por exemplo, nossa tendência é a de reduzir o número de acidentes, simplificando-o). A nós, parece-nos que a “lei” de Zipf não é senão o esboço de uma possível lei geral da redundância, que regeria o processo de todo e qualquer sistema, natural ou artificial, correspondendo ao “meio justo” de Aristóteles, que tanto pode representar a *mediocridade* como a garantia de resistência do sistema, em particular ante adversidades e comoções — resistência essa necessariamente conservadora, no seu sentido etimológico (cf. frase de Valéry citada no início). De outra parte, a lei de Zipf pode também ser entendida, simplesmente, como a “lei do contexto”. Seu trabalho mais ilustrativo, nesse sentido, se relaciona com o campo da palavra escrita, e se refere ao cotejo estatístico de textos diversos, através de curvas projetadas num sistema cartesiano de ordenadas e abscissas e obtidas pela relação entre a freqüência das palavras e o lugar ocupado por cada uma delas numa lista de ordem (*rank order*) estabelecida de acordo com essa mesma freqüência. Assim fez com o *Ulysses*, de James Joyce, que contém 260.430 palavras-ocorrência e 29.899 palavras-tipo, cotejando-o com levantamentos efetuados em jornais ingleses e americanos — para mostrar a curiosa semelhança das curvas (embora em níveis diversos, é claro), semelhança essa que viria em apoio de sua lei.

Mandelbrot, apoiando-se na idéia de que a palavra não é mais do que uma seqüência de letras separadas por espaços, aplicou o conceito de *custo* às pesquisas de Zipf: todos os signos “custam” alguma coisa, tempo ou esforço (por exemplo), para serem transmitidos. Por um controle da probabilidade das palavras, o seu custo pode ser reduzido em média, mantendo-se invariável a taxa de informação. Em termos puramente matemáticos, Mandelbrot tenta mostrar que a ordem das palavras e as relações com suas respectivas freqüências apresentam relações correspondentes à lei experimental de Zipf.

5.1.2 Estatística e estilo

O estilo de um escritor pode ser aferido por via estatística, pois depende da ocorrência e frequência de certas palavras, pares de palavras etc., e da ocorrência e frequência de certas estruturas gramaticais e/ou seqüências destas. Como diz Colin Cherry: "A qualidade chamada *estilo* é descrita parcialmente em termos estatísticos, pela extensão, riqueza ou pobreza do vocabulário, pelo número de sílabas das palavras, pela frequência relativa de sentenças de diferentes comprimentos e pelas diferentes estruturas gramaticais".

As primeiras análises estatísticas do estilo literário foram realizadas pelo italiano Alfredo Niceforo, em 1919 e 1923; pelo matemático G. Udny Yule, em 1939, e pelo alemão Wilhelm Fuchs, em 1952. No Brasil, tivemos dois pioneiros: Bráulio do Nascimento (a quem agradeço as informações e correções sobre este tópico), que realizou trabalhos sobre contos de Mário de Andrade ("Contribuição à História Literária do Modernismo", *Revista Branca*, n.º 23, junho de 1952) e Tullo Hostílio Montenegro, com sua *Análise Matemática do Estilo* (IBGE, 1956). Seguindo as pegadas de Yule e Fuchs, Tulo Hostílio realizou um razoável levantamento de textos, de poesia e prosa brasileiras, estudando-lhes a incidência e frequência das diversas categorias de palavras, para concluir, de acordo, aliás, com Fuchs, que a tabulação estatística das unidades verbais nada de importante adianta sobre a estrutura das obras analisadas.

O mesmo já não pensa Max Bense, igualmente alemão, que estruturou toda uma nova estética justamente em critérios estatísticos e informacionais. Para Bense, a *informação estética* resulta de uma peculiaridade estatística em relação à "norma", cifrando-se, em última instância, numa inovação de natureza estatística, num signo geral de acentuada imprevisibilidade. Claro que a norma é estabelecida por certas relações estatísticas constantes (lembremo-nos da lei de Zipf/Mandelbrot); uma redução ou um acréscimo deliberado de redundância num determinado texto (de letras, palavras etc.) produzirão um coeficiente estatístico de raridade, de conseqüências estruturais constatáveis. Sirvam de exemplo o poema "A pedra no caminho", de Drummond; a poesia-e-prosa de Gertrude Stein; a prosa de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*. Bense

efetuou diversos trabalhos experimentais de cálculo de entropia em textos diversos, chegando mesmo, através de programação de computador, a compor textos de Francis Ponge que o poeta francês não havia composto . . .

Em 1964, Luiz Ângelo Pinto e eu realizamos alguns trabalhos elementares nesse sentido, no Centro de Cálculo Numérico, da Escola Politécnica da Universidade de S. Paulo, utilizando um computador IBM 1620. Procedemos à contagem de vogais e consoantes em textos brasileiros; descontando-se o fato de os textos não serem suficientes, em quantidade e variedade, para uma avaliação estatística mais precisa, obtivemos a porcentagem de 48% de vogais e 52% de consoantes. Vale dizer que, em média, metade de todo e qualquer texto, em português, é composto de vogais; levando-se em conta que as vogais são apenas 5 (as consoantes são 19), são elas altamente redundantes em nossa língua. Este fenômeno, aliás, ajuda a explicar a tão decantada musicalidade da língua portuguesa . . . Segue-se que um texto cuja balança de vogais e consoantes estiver alterada, apresentará certas propriedades estéticas e informacionais particulares — segundo a “estetística” de Max Bense.

Na mesma época em que realizávamos nosso trabalho, Damiano Cozzella e Rogério Duprat também procuravam realizar pesquisas — musicais, no caso — com o auxílio do computador. Compositores de vanguarda que eram, e são, seu interesse maior ia para as pesquisas avançadas, mas o engenheiro de sistemas encarregado da máquina — sem cujo auxílio nada se poderia realizar — apesar de interessado e prestativo, era o seu tanto conservador em matéria musical, sem falar no fato de que desejava que o resultado final fosse devidamente reconhecido e apreciado no ambiente universitário . . . Em consequência, Cozzella e Duprat se propuseram “compor” um fragmento de uma sonata de Mozart. Mas o resultado era certo, senão óbvio — e o trabalho, penoso; não tardou que, desacorçoados, abandonassem o trabalho em meio. No ano seguinte, na Universidade de Brasília, tive a grande satisfação de acompanhar o prosseguimento de seu esforço de renovação musical, seja no campo do ensino, seja no da criação (chegaram a realizar um extraordinário *happening* musical no auditório do campus, que alcançou merecida repercussão). Mas o paraíso brasileiro não duraria muito: foram vitimados, junta-

mente com duas centenas de professores, pela crise criminosa, artificialmente provocada, que se abateu sobre a universidade, em setembro daquele mesmo ano. De regresso a São Paulo, ainda realizaram alguns *happenings* (de que também participei), antes de fundarem uma empresa de produção musical, e passaram a aplicar seu enorme — e duplo — talento à música popular e comercial.

No setor do desenho industrial, tornou-se conhecido o método sistemático de *design* concebido pelo inglês Bruce Archer. Utilizando processos e critérios informacionais, estatísticos e heurísticos (Heurística = teoria da decisão e da descoberta), o método envolve o levantamento de um grande número de dados materiais, formais, funcionais, econômicos, sociológicos e até mesmo psicológicos, que, depois de confrontados e selecionados, abrem margem à criação (informação nova), configurando o produto final — o protótipo. Sua realização mais ambiciosa e custosa — um leito hospitalar — foi apresentada em Viena, em setembro de 1965, por ocasião do IV Congresso do ICSID — International Council of Societies of Industrial Design. A sistemática de Bruce Archer surgia, curiosamente, no momento em que entravam em crise o *desenho do produto* e o seu ensino, considerados isoladamente (hoje já se fala em Desenho Ambiental, englobando diversos campos), o desenho-enquanto-coisa (a noção de linguagem torna-se imprescindível) e a qualidade tradicional (a quantidade e o avanço tecnológico propõem uma nova noção de qualidade, vinculada ao consumo e à durabilidade relativamente reduzida). Minha intervenção no congresso, como chefe da delegação brasileira, foi no sentido de defesa da quantidade, sem negar a utilidade das pesquisas sistemáticas como a de Archer: para os países subdesenvolvidos, é por demais oneroso competir com a qualidade tecnológica dos mais avançados, mesmo porque esse aperfeiçoamento redundaria em benefício de apenas uma minoria da população (v. relatório completo na revista *Produto e Linguagem*, n.º 3, 1.º trimestre 1966 — órgão da ABDI — Associação Brasileira de Desenho Industrial).

5.1.3 Anedota exemplar

Contrariamente ao referido por alguns, Guimarães Rosa era muito vaidoso e cioso de sua obra. Certa vez, num dos dois longos colóquios que com ele mantivemos, no Itamaraty, exibiu-nos o datiloscrito de um conto inédito, perguntando-nos, ao mesmo tempo, por que a prosa literária brasileira contemporânea (1964) parecia tão frouxa, desossada, amebóide, em comparação com a sua, mais “pedregosa... e viril”. Respon demos, a um primeiro exame da amostragem representada pelo datiloscrito, que isso poderia resultar, entre outras coisas, de uma freqüência maior de grupos consonantais. Achou curioso. Quis saber em seguida qual o escritor cuja prosa equipararíamos à dele. Resposta: “Entre os vivos, nenhum”. Rosa: “E entre os mortos... Machado?”. Resposta: “Não, Oswald de Andrade”. Visivelmente, não gostou do nome. E mais tarde, botamos um de seus contos no computador e lhe enviamos o resultado, que confirmava a observação inicial: uma pequena porcentagem a mais de consoantes. Uma pRosa é uma pRosa é uma pRosa...

5.2 Analogia, Iconologia e Estatística

Crítérios estatísticos podem ser aplicados não apenas digitalmente, como nos casos acima referidos, mas também analogicamente. Um trabalho curioso de iconologia moderna — do estudo comparativo das imagens dos “deuses” do mundo do consumo — foi realizado, nos fins da década de 30, pela revista *Variety*, se não me engano. Propondo-se extrair o “rosto médio” que representasse o tipo ideal de beleza da época, feminino e masculino, a revista procedeu pela seleção de fotos de dez “estrelas” e dez “astros” mais em evidência no cinema de Hollywood e pela superposição fotográfica das mesmas. Depois dos necessários retoques, foram obtidos os dois tipos ideais — que apresentavam, de resto, curiosos traços de semelhança. O tipo ideal masculino apresentava, por exemplo, traços decididamente femininos — e nem de longe alguém pensou em invectivar a “confusão de sexos”, como ocorreu na intrigante década de 60... Hoje, o desenho de novas linhas de carros e o acompanhamento do percurso dos foguetes, utilizando-se computadores analógicos, não estão muito distantes

do processo utilizado pela revista americana. Um outro exemplo que podemos citar — envolvendo levantamento de repertório e classificação por traços de semelhança concretos — é o dicionário de rimas. Um dicionário de rimas é, real e estruturalmente, analógico, o mesmo não se podendo dizer dos chamados dicionários analógicos, onde os verbetes são organizados por associação de idéias e não de formas.

A dialética presente nas relações entre a iconologia e o gosto é a mesma que comanda as relações entre um repertório de formas e a realidade que ele busca *traduzir*. Umberto Eco dá um bom exemplo disto, quando lembra os desenhos executados pelos naturalistas do século XVIII, em suas viagens pioneiras pela África, Ásia e América: seus desenhos de animais, que procuravam representar o mais fielmente possível, estavam mais presos à iconologia européia desses animais do que aos seus traços verdadeiros ou reais.

Em arquitetura, se temos notícia de trabalhos relativamente recentes, de natureza semiológica, realizados por Gregotti e König, nada sabemos de empreendimentos de caráter estatístico e analógico-comparativo, para exame de estilos e linguagem. Acreditamos que trabalhos desse gênero seriam úteis em nossos dias, quando o problema da pré-fabricação vai-se impondo com maior clareza, por força e pressão das necessidades — como seria útil, para os arquitetos brasileiros, em particular, o exame da verdadeira programação arquitetônica levada a efeito pelo Marquês de Pombal, para a reconstrução de Lisboa, destruída por um terremoto em 1755. (V. em apêndice a transcrição de um artigo meu, *Habitação e informação*, onde tentei uma breve análise do fenômeno da favelização, do ponto de vista da teoria da informação.) A pré-fabricação implica a criação de um alfabeto (elemento-tipo) e de uma gramática, para, assim, poder articular-se como linguagem.

5.2.1 Brasília, linguagem, informação

Em meu primeiro contato contemplativo com Brasília (janeiro de 1965) no eixo monumental, sobre a estação rodoviária, mirando a Praça dos Três Poderes, não pude evitar de surpreender-me interiormente: “Mas . . . é Atenas!” Uma Atenas marciana, é verdade, com algo de surrealista e antonionesco:

signos iconológicos, míticos, redundantes, de meu próprio repertório, sem dúvida (mas, também, provavelmente, do repertório de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa). Ao me encontrar, em companhia de um visitante alemão, no anfiteatro à beira-lago, fiz questão de exclamar, teatral, para impressionar, em meu alemão capenga: "Wo sind die Götter?" ("Onde estão os deuses?"). E nesse mesmo ano, em Versalhes, nova surpresa: a mesma perspectiva da Praça dos Três Poderes! Apenas, em lugar do espelho d'água — o tapete de grama; em lugar das aléias arborizadas, a ordem unida dos ministérios...

Durante seis meses, à margem do fascínio clássico que a cidade exercia, observei certas peculiaridades que me lembravam as observações feitas por Wiener quanto às diferenças entre os animais de estrutura óssea interna e externa. Estes, como a tartaruga, por força de um sistema nervoso pouco desenvolvido, não dispõem de condições favoráveis à sua perpetuação e adaptação, contrariamente ao que sucede com aqueles, que possuem no homem seu espécime mais apurado. Brasília me parece uma cidade de estrutura óssea externa, de precário sistema nervoso — este representado pela rede dos meios de comunicações. Cuidou-se da comunicação motofísica, digamos assim (sistema viário) — e são de ver-se os carros-fantasmas passeando à noite, como vagalumes sem destino — mas a ausência de telefones já é uma doença congênita. Jornais de outros centros, peças raras; os dois órgãos locais eram provincianos. Pela rádio e televisão, noticiários velhos. O comentado isolamento da capital federal não era, e não é, senão o isolamento da informação atualizada; este tipo de isolamento, manifestando-se por uma defasagem informativa, pode ter caráter regressivo e provocar uma provincianização cultural e comportamentística. Um dos fenômenos mais característicos dessa precariedade do sistema nervoso da cidade é o da *propagação do rumor*, com alguns aspectos que poderiam fazer lembrar os primitivos tempos da tradição oral, com sua formação de mitos e lendas! Dois casos de rumor que pude anotar no campus da universidade, em 1965: assassinato do presidente Eduardo Frei, do Chile, e assassinato do prefeito Faria Lima, de São Paulo. Verificou-se depois que, no primeiro caso, não houvera sequer um atentado e que o segundo boato se originara da morte natural do ex-prefeito Prestes Maia.

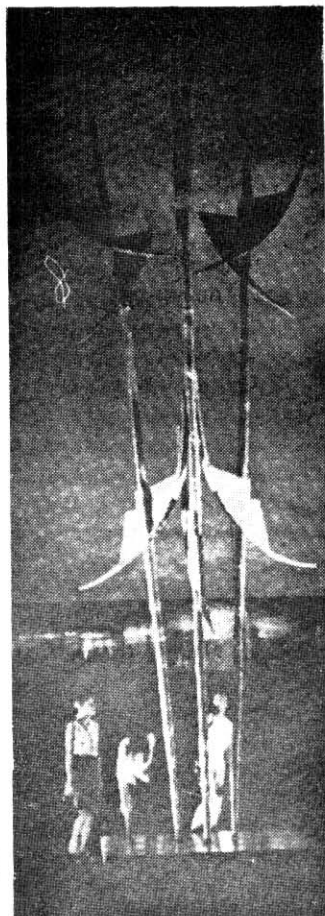
O rumor não é senão o resultado da atuação do *ruido* na cadeia de transmissão da mensagem, e ambos podem ser

considerados manifestações entrópicas do sistema comunicativo. Experimentalmente, o fenômeno pode ser observado por uma *cadeia de traduções*, tal como a que realizei com o 3.º Ano da Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara, naquele mesmo ano de 1965. A classe foi dividida em duas secções (Português/Inglês), três grupos compondo cada uma; partindo da versão de um texto relativamente anódino para o Inglês, estabelecia-se a cadeia de versões e traduções, cada grupo apanhando o “texto-bastão” como texto original. No final, confrontava-se o texto-resultado da última tradução com o texto original, de partida, recompondo-se em sentido inverso, o percurso do processo formativo do rumor.

Retornando ao caso de Brasília, convém ter sempre em mente que a cidade está em formação; isto não impede, entretanto, que as presentes anotações possam ter alguma espécie de utilidade para arquitetos e urbanistas, no sentido de solicitarem a colaboração de engenheiros-de-sistemas, aplicados aos mais diversos setores da comunicação (sem falar nos futuros especialistas em informação e comunicação), para que possam desenhar, juntamente com as formas belas e funcionais, poderosas e eficazes “sistemas nervosos” em seus edifícios, núcleos habitacionais e cidades.

5.2.2 Anedota exemplar

Por ocasião da inauguração do “Monumento à Cultura”, no campus da Universidade de Brasília, vários foram os oradores que tentaram sua interpretação do bronze de Bruno Giorgi: três hastes unidas por duas ordens de elementos compostos por arcos de círculo e triângulos. Falou-se, naturalmente, da união entre professor, aluno e candango; falou-se da união entre ciências, artes e ensino, projetando-se para o alto, a partir de uma base comum, divergentes porém coligadas. Os estudantes, de sua parte, batizaram-no de “árvore de morcegos”. O artista não se manifestou: segredo profissional . . . Conhecendo-se, porém, a evolução escultórica de Bruno Giorgi e sua origem italiana, não é difícil chegar à “etimologia icônica” do monumento: o artista praticou um verdadeiro *strip tease* na deusa Minerva — signo clássico para a inteligência e a cultura — reduzindo-a à lança e ao braço, elaborando e multiplicando, por três, estes elementos . . .



6. COMUNICAÇÃO E CULTURA DE MASSAS

6.1 Arte e reprodução

“É um divertimento de escravos, um passatempo de iletrados, de pobres criaturas aturdidas por suas necessidades e preocupações . . . um espetáculo que não exige nenhum esforço, que não supõe nenhuma seqüência nas idéias, não suscita questões, não aborda seriamente nenhum problema, não inflama qualquer paixão, não provoca no fundo dos corações nenhuma centelha, não alimenta qualquer esperança.”

O leitor mais ou menos culto de hoje ligará essas palavras, quase que automaticamente, à televisão. Referem-se, no entanto, ao cinema, são do escritor Georges Duhamel e foram publicadas em 1930. A tradução é feita da citação constante do trabalho, já clássico, *A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução*, do jovem filósofo alemão Walter Benjamin, morto tragicamente em 1940, ao tentar cruzar os Pirineus, fugindo à sanha nazista. Segundo Walter Benjamin, com as novas possibilidades de reprodução técnica, a obra de arte perde a sua “aura” quase religiosa de produto “autêntico” e “único” responsável pelo verdadeiro ritual que constitui a apreciação artística. A partir daí, tem início a reversão do sistema de consumo da obra de arte: não é mais o espectador que vai ao objeto, mas o objeto que vai ao apreciador. Com o aparecimento da primeira arte industrial autônoma — o cinema — consequência histórica da arte fotográfica — os limites da arte começam a romper-se, num processo que perdura até nossos dias, com o desenvolvimento do desenho industrial e com a cultura de massas veiculadas através dos *mass media*: jornais, revistas, rádio, cinema, televisão, processos de gravação sonora. Como vemos pela citação acima, o cinema, mesmo no início da fase sonora, sofria os mesmos ataques que a *intelligentsia* move hoje contra a televisão. Em seu romance *Si gira . . .*, de 1917 (rebatizado de *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, na edição de 1925), Pirandello também denunciara a “falsidade” do cinema. Não deixa de ser curioso observar, hoje,

os cineastas partindo em defesa do cinema . . . e da literatura, contra a televisão: Jerry Lewis, em *The Ladies' Man* ("O terror das mulheres"), Godard, em *Pierrot, le Fou* ("O demônio das 11 horas"), Truffaut, em *Fahrenheit 451*.

Estas constatações vêm em apoio das teses centrais de Marshall McLuhan, segundo as quais o que está em causa e em crise é a primazia do sistema verbal e de sua lógica linear-discursiva, nos processos de informação e comunicação, onde, de outra parte, um veículo novo (como a televisão) tende a "artificializar", a tornar artístico o veículo anterior (o cinema, no caso): o veículo é a verdadeira mensagem e o seu "conteúdo" é o veículo anterior que, no processo, se artificializa; poderíamos acrescentar que ele se artificializa na medida em que se "artesanaliza", em comparação com o veículo mais avançado. É o que ajuda a explicar o fato de as artes tradicionais, cinema inclusive, se caracterizarem por um processo simultâneo de desmarginalização e de experimentalismo: já existe um mercado de consumo, de repertório alto, para a arte de vanguarda (toda a arte de nosso tempo é arte de vanguarda), que assim busca defender-se contra a arte de massas, da qual tende a ser metalinguagem (a *pop art* não é senão metalinguagem da arte popular criada pelos meios de comunicação de massas). Podemos dizer que estamos assistindo à agonia final da arte: a arte entrou em estado de coma, pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se prestando ao consumo em larga escala. Não há por que chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas já vai nascendo algo muito mais amplo e complexo, algo que vai reduzindo a distância entre produção e consumo e para o qual ainda não se tem nome: poderá inclusive continuar levando o nome do defunto, como homenagem póstuma: arte. Mesmo porque não é a linearidade que preside à defunção e sucessão dos veículos: arcaicos, antigos ou novos, todos eles se interacionam, e é desse atrito, como observa McLuhan, que vão nascendo as novas estruturas da percepção, da sensibilidade e da inteligência. Muita arte chamada de produção é inferior a várias das manifestações da chamada arte de consumo: vejam-se os Beatles, dos filmes de Lester e do *Sargent Peppers*, em comparação com muito filme "artístico" e muita música erudita; vejam-se certas realizações da bossa nova e de Caetano Veloso, em comparação com as obras de um Camargo Guarnieri, por exemplo; veja-se a riqueza de invenção dos

anúncios, dos cartazes e dos *jingles* de televisão (com 60 ou 30 segundos de duração).

6.2 Linguagem, repertório e status

Já Veblen, em sua *Teoria da Classe Ociosa*, estudava a fixação dos símbolos segundo as classes sociais, mostrando como as classes sociais mais elevadas procuravam distinguir-se e caracterizar-se em relação às inferiores através do que denominou de *consumo conspicuo*, consumo notável, raro. Ainda hoje, a alta e média burguesias, tomando por paradigma a aristocracia perempta, favorecem o artesanato “artístico”, que lhe oferece os produtos “únicos” de que necessita para seus emblemas e distintivos.

Assim como a história, no dizer de Marx, só se repete como paródia, assim a aristocracia se reencarna na burguesia *sub specie imitationis*. De outra parte, a classe média busca “envernizar” o que é do “vulgo”. Exemplos: na década de 50 houve um verdadeiro surto de pronomes duplos na classe média brasileira afluente — a paulista, em particular — pois os Joões Paulos, os Antônio Robertos e as Marias Cristinas lhe pareciam um dos emblemas das famílias de boa cepa: as famílias da classe média, pela imitação, buscavam forjar-se uma linhagem; hoje, a pequena burguesia as imita. Com a formação dos primeiros grandes centros urbanos de consumo, surgiu a publicidade, para forjar uma linguagem que conferisse *status* e legitimasse a classe média afluente. Muitos são os exemplos que podem ser observados diariamente, mas a “tradução” operada nos textos publicitários — expressões e palavras — são das mais curiosas. Assim, *sapato* virou *calçado*, *pasta de dentes* virou *dentífricio* ou *creme dental*, *graxa* virou *pomada* e *reclame* virou *anúncio*: é o que se pode chamar de *styling* redacional, fenômeno típico do grande consumo e que confina com o *kitsch*. É nesse processo de consumo segundo camadas sociais ou segundo faixas mais ou menos hierarquizadas por força da divisão do trabalho, que as coisas tendem a se transformar em signos, e os signos em coisas. Não que o fenômeno não seja universal e de todos os tempos: no Japão, por exemplo, a paisagem é signo, e o signo é paisagem. O que importa é observar como os objetos utilitários se organizam em linguagem, em verdadeiros sistemas de signos de consumo

de duração relativamente curta, articulados num ritmo peculiar à sociedade de consumo, que é o ritmo da moda. É consumindo, deglutindo, canibalizando um repertório mais alto — a informação é o principal bem de consumo de nosso tempo — que a burguesia forja e amplia o seu repertório. Mas a grande massa da pequena burguesia e das classes trabalhadoras também aspira ao mesmo fim — e a formidável pressão ameaça continuamente derribar a parte superior da pirâmide, obrigando as camadas privilegiadas a constantes operações de reequilíbrio — operações homeostáticas. A ditadura é o monstro que essas camadas geram inconscientemente em seu próprio *Id*, na tentativa de assegurar-se uma homeostase, ou a ilusão de uma homeostase duradoura. O *establishment*, o sistema institucionalizado, procura, assim, defender seus interesses e valores, combatendo as alterações da linguagem, que subvertem sua tábua de significados e de critérios de partilha e participação nos bens sociais. A principal alteração nasce de fatores quantitativos, pois a massa vai criando e impondo sua própria linguagem, elaborando seu próprio repertório, muitas vezes em oposição crítica à chamada cultura de elite — vale dizer, a massa também é capaz de metalinguagem e o ponto extremo de sua *praxis* se chama revolução social.

Para concluir este tópico, voltemos à obra de arte, citando Walter Benjamin: “A massa é uma matriz de onde se origina, na hora atual, todo um conjunto de atitudes novas em relação à obra de arte. A quantidade se transformou em qualidade. O aumento maciço do número de participantes transformou seu próprio modo de participação. Que essa participação se manifeste, inicialmente, sob uma forma desdenhada, não deve iludir o observador”.

6.2.1 Cultura de elite e cultura de massa

Na medida em que vai tomando consciência do problema, a elite procura engajar-se no processo de massificação da cultura, principalmente através das universidades, a fim de preservar valores que considera universais, mas que em muitos casos — nas ciências humanas, em especial — não são senão seus próprios valores distintivos. O modo pelo qual julga poder solucionar o problema não é *via* massificação da cultura e sim *via* culturalização das massas, ou seja, “levar a

cultura às massas”. O processo, porém, parece irreversível e as massas consomem, através dos meios de comunicação, tanto Shakespeare como Chacrinha, sem preocupar-se com uma ordem de valores, com uma hierarquização que só tem significado para a elite, pois é por meio desse processo e dessa aparente confusão que a massa vai adquirindo capacidade de escolha e discriminação, capacidade de metalinguagem, no processo de criação de sua própria tábua de valores.

Os norte-americanos inauguraram a sociedade de consumo de massa, e dela ainda detêm os principais segredos e técnicas. Enganamo-nos, e muito, quando imaginamos que essa sociedade “explodiu” de repente, no século XX. Peter d’A. Jones, em *The Consumer Society*, observa que, no período colonial, os trabalhadores americanos já ganhavam salários de 30 a 100% superiores aos vigentes na metrópole; que, por ocasião da Guerra de Secessão — há mais de um século, portanto — os Estados Unidos já possuíam 33.000 milhas (cerca de 45.000 km) de ferrovias em operação (acho que o Brasil não dispõe nem da metade — hoje) e já produziam uma milhão de fogões-aquecedores (*kitchen stoves*)! Quando a *quantidade* ianque começou a merecer o escárnio da *qualidade* européia, no início deste século, ela já estava, em verdade, em processo de metamorfose qualitativa. Sirva de exemplo e de símbolo o histórico carro Ford 1908 — Modelo T: uma unidade cada 12 horas e 28 minutos, em 1910; uma unidade cada 93 minutos, em 1914; a milionésima unidade produzida em 10-12-1915; o carro de número 5.000.000 saiu em 28-5-1921. Quando o *Tin Lizzie*, como era popularmente conhecido, foi excluído da linha de produção, em 1927, já alcançara, exatamente, 15.007.033 unidades, sem alteração substancial de suas características originais (dados extraídos da “Coleção Pininfarina”, edição da revista *L’Europeo*, 1966).

A Europa só ingressou, de fato, na sociedade de consumo em massa a partir do Mercado Comum Europeu: a “americanização” do Velho Mundo é um fenômeno constatável por quer quer que o tenha conhecido antes e o conheça agora. A qualidade européia, oriunda da tradição industrial do século XIX, esta, por sua vez, saída da placenta de um artesanato institucionalizado na Idade Média, mostra-se obsoleta e anti-econômica face às novas necessidades dos mercados de consumo em massa. Enquanto os europeus se alarmam com o fato de os americanos estarem produzindo relógios de pulso

em série dotados da mesma precisão dos relógios suíços, os cineastas da *nouvelle vague*, através dos *Cahiers du Cinéma*, sentem nostalgia do grande cinema do período áureo de Hollywood, os consumidores europeus já se queixam de que “a qualidade dos produtos já não é a mesma” — e os americanos dão-se ao luxo de retornar aos bons velhos tempos do artesanato — um artesanato em massa, tipo japonês, se se pode dizer — desde o novo gosto pelo preparo pessoal dos alimentos até os requintes do comportamento *anti-commodities* e *anti-comforts*, de que a *pop art* e os *hippies* são expressões. Daí o espanto e o interesse dos *executives* ianques ante a afirmação de Marshall McLuhan de que a cadeia de montagem é um processo industrial superado e de que as indústrias devem reestruturar-se no sentido de passarem a produzir *custom made goods*, produtos sob medida...

Pode-se dizer que, em certa medida, a cultura de massa vai-se impondo à elite, que a traduz para um repertório mais alto, assim como a massa traduz o acervo da elite para um repertório mais baixo. Quando uma forma ou gênero da cultura de massa entra em declínio, ela tende a se transformar em “arte” nas camadas superiores. Foi o que sucedeu com a fotografia, após o advento do cinema (no *Ulysses*, 1922, mas cuja ação se passa em 16-6-1904, Joyce conclui que a fotografia não é arte); é o que vem sucedendo com as histórias em quadrinhos e com o próprio cinema, desde o aparecimento da televisão.

O processo pelo qual a elite julga levar a cultura às massas implica uma triagem da informação, e esta pré-seleção envolve, em maior ou menor grau, uma orientação ideológica, ou uma preferência ideológica, se quiserem. Nos países de sólidas tradições culturais, de elites de repertório elevado — incluindo superelites, produtoras de informações originais — esta operação pode conduzir a resultados parciais bastante positivos. Mas em países como o nosso, onde as elites possuem um repertório relativamente baixo — a ponto de obstacularem, por todos os modos, a verdadeira pesquisa, ou seja, as tentativas de criação de informações originais (*pesquisa alta*, como a chamava Oswald) — a informação importada vem viciada por dois lados: é mal “traduzida” e, o que é pior, mal selecionada: a elite cultural brasileira não consegue reconhecer e muito menos participar de informações originais, isto é,

de primeira mão; seu repertório só lhes permite importar informações de segunda e terceira mãos. Isto significa que ela sofre do mesmo processo pelo qual pretende levar a cultura às massas. Basta observar o que se passa com as nossas universidades. Os setores mais reacionários do ensino brasileiro vivem a proclamar que a universidade é feita “para ensinar” e não para pesquisar... Mas é o *pensamento bruto*, criador de conceitos, que, testando continuamente o edifício dos conhecimentos adquiridos e legitimados, faz avançar a ciência — observa Abraham Moles. Ou como queria Giambattista Vico, há mais de 200 anos, segundo a referência de Cassirer: “A suprema norma do conhecimento é, para Vico, o princípio segundo o qual nenhum ser conhece e penetra verdadeiramente senão aquilo que ele mesmo *cria*. O campo de nosso saber não se estende nunca além dos limites de nossa própria criação. *O homem só compreende enquanto cria*” (este último grifo é meu). A peculiaridade de nossas universidades — no campo das ciências humanas, particularmente — é que elas não são universais, nem mesmo nacionais; em alguns casos, não ultrapassam sequer o âmbito metropolitano, quando ignoram ou fingem ignorar realizações pioneiras *extramuros*. Algumas universidades vão montando, para não dizer improvisando, escolas de comunicações; vários professores e professoras, no campo da lingüística, preparam teses em que lançam mão de métodos estatísticos. E “mentores de idéias” e professores, em artigos de jornais, saúdam-se templariamente como realizadores pioneiros. Mas, há mais de 20 anos, os poetas concretos puseram em circulação no Brasil idéias e obras criativas originais, que depois fariam o sucesso do *nouveau roman* e que hoje são tópicos essenciais do estruturalismo; a primeira cadeira de Teoria da Informação — básica em qualquer curso de Comunicação — foi criada no Rio de Janeiro, numa escola autônoma, a Escola Superior de Desenho Industrial: fui o primeiro professor dessa matéria, para ela organizei o primeiro programa de que se tem notícia no Brasil e depois introduzi a disciplina na Universidade de Brasília. Ainda em 1964, Luiz Ângelo Pinto e eu publicamos a primeira divulgação sobre a Teoria da Informação, aplicando o levantamento estatístico a textos com o auxílio de um computador eletrônico. Bem antes do que nós, porém, em 1956, Tullo Hostílio Montenegro fizera publicar, pelo IBGE, sua *Análise Matemática do Estilo*. À parte o quê, parece que o maior pecado que

cometemos foi o de havermos criado a poesia concreta, que provoca distúrbios nos currículos de Literatura Brasileira e Portuguesa, e outros... Nem faltam os que tentam mostrar, com migalhas saussurianas recém e mal digeridas, que a poesia concreta, ou é impossível — ou é perigosa... Glosando Camus: O poeta é um pobre-diabo que a sociedade despreza — ou ameaça de revólver.

O ensino, em todo o mundo, está em crise: a implosão da informação exige novos meios e novos métodos, impõem-se planejamentos móveis. Os poderosos meios de comunicação de massas tornam anacrônicos os métodos tradicionais de ensino; esses próprios meios, sendo ou tendendo a ser antiverbiais, vêm provocando, paradoxalmente, uma revolução no mundo editorial (como foi a do *paper back*), destinada a provocar um novo interesse pelos livros. Em consequência, um aluno pode, com relativa facilidade, estar mais atualizado do que o professor, lerdo demais em seu bizarro e indiscriminado enciclopedismo especializado, resultado de uma formação obsoleta, onde ele não é treinado na experimentação seletiva (se assim a podemos chamar), ou seja, no desenvolvimento de suas capacidades de selecionar e descartar informações e de tomar decisões pensamentais, criando ao mesmo tempo o ensino e a coisa ensinada, junto com a participação ativa e criativa dos alunos, que, para esse efeito, formarão uma equipe de trabalho, da qual o professor é apenas o coordenador. Se isso não ocorrer, teremos possivelmente, nas universidades, uma verdadeira invasão de estudantes "bárbaros"...

6.2.1.1 A moça e o repertório

O repertório amplo reduz a audiência, o repertório reduzido amplia a audiência. Os veículos conhecem, ainda que empiricamente, essa verdade. O editor de Marshall McLuhan, depois de examinar os originais de seu ora famoso *Understanding Media*, declarou que se arriscava a publicá-lo, mas que certamente teria sérios problemas de vendagem, pois o livro continha 75% de informação nova: o livro comercial ideal é o que contém apenas 10% de novidade... Na pu-

blicidade, na televisão¹, nas revistas de fotonovelas, vigora o mesmo primado da redundância. Mas o mercado de consumo... consome, e exige sempre novidades: os veículos não podem proceder como as universidades, que se dão ao luxo de limitar o seu mercado (no Brasil, particularmente); daí que, contraditoriamente, são eles obrigados a, ao lado da redundância, promoverem também a experimentação, na qual o público toma parte intensamente, comprando ou não comprando, fazendo subir ou baixar os índices de audiência.

O repertório está indissoluvelmente ligado à linguagem. E muitos são os códigos, cada qual possibilitando informações que lhe são exclusivas. Imaginemos uma moça, balconista de loja de uma grande cidade, com curso primário completo, não totalmente alheia a uma que outra leitura, com um repertório de vivência, sentimental e amorosa superior ao de uma jovem universitária e que se defrontasse com a seguinte mensagem, verso ou prosa:

Eu sou para você como um girassol

Os signos da mensagem, suas articulações e referentes constam de seu repertório, ela se reconhece neles, neles projeta toda a sua experiência, acha-os bonitos. Imaginemos agora que a mensagem se cifrasse nestes termos:

Eu sou para você como um heliotrópio

Heliotrópio, nome sofisticado do girassol, não consta do repertório da moça, não há projeção, a participação é bloqueada, a mensagem não se comunica. Se se der ao trabalho de consultar um dicionário, terá aumentado seu repertório, quantitativa e qualitativamente, enriquecendo seu código de novas relações e aperfeiçoando sua instrumentação para a apreensão das coisas e maior diferenciação de suas experiên-

(1) Em princípios de 1968, a Televisão Record, Canal 7, de São Paulo, começou a alterar sua linguagem. As piadas começaram a ficar mais "grossas", cantores de outras eras eram ressuscitados — duplas caipiras, cantores de boleros etc. — ao mesmo tempo em que a música popular de vanguarda (Caetano Veloso e Gilberto Gil) era excluída da programação. Esta baixa do repertório estava a indicar aumento do número de receptores. De fato, tendo reforçado a antena e o sistema de retransmissões, a Record estava alcançando novas faixas do Interior paulista.

cias. Não é por acaso que as revistas de fotonovelas possuem título como: *Ilusão*, *Fascinação*, *Capricho*, *Contigo*, *Querida*, *Sedução* etc. São signos vagos, “abertos” à participação, característicos das abreviaturas extremas, prestam-se à circulação redundante e mantêm certas analogias com os signos-síntese a que nos referimos em outro capítulo, tais como a cruz, as bandeiras nacionais etc. Marshall McLuhan atribui o *involvement*, a disposição de participar, de “estar por dentro”, às virtualidades dos sistemas de signos não-verbais, mas creio que se deva aplicá-lo também em função da redundância, de um código reduzido, ainda que particularizado, comum a um grupo mais ou menos extenso de pessoas, ou uma certa faixa de diversas sociedades simultaneamente. Afinal, o livro — e mesmo o livro de poesias — foi a “televisão” da burguesia que se afirmava, nos fins do século XVIII e começos do XIX: Byron ficou famoso de um dia para o outro, em 1812, ao lançar seu *Childe Harold*. A leitura era solitária — mas talvez por isso mesmo mais espicaçava a vontade de participação: a burguesia queria “vir para fora” e os escritores lhe forneceram o veículo; o romantismo foi um código comum que propiciou um intenso *involvement* em toda a Europa, com reflexos sensíveis nas Américas: o próprio Byron, participando da libertação da Grécia, acabou por morrer de febre palustre em Missolonghi, à frente de seu pobre exército de mercenários, antes mesmo de haver entrado em combate. A redundância do livro romântico provocava uma participação que não era substitutiva da ação individual e coletiva, contrariamente ao que acontece com a televisão, o cinema, e mesmo a música popular e a dança de nossos dias. O jornal iria representar para o proletariado o que o livro representara para a burguesia ascendente.

6.3 Kitsch, design, arte

O *kitsch* resulta do compromisso entre o objeto único e o objeto reproduzido, entre o artesanato e a indústria; é a imitação de ou a partir de um tipo, que é então reproduzida. Opõe-se-lhe o desenho industrial que reproduz a partir de um protótipo. O *kitsch* tende à língua, o desenho industrial à linguagem. Surge estreitamente vinculado à arte — e à arte tradicional; com a afirmação e expansão do mercado de

consumo de novidade, começa a lançar mão das realizações de vanguarda. Por esta razão, ele é caracterizado como “pseudo-arte”, conforme a tradução de Anatol Rosenfeld, ou como “mentira da informação estética”, como quer Umberto Eco. Trata-se, porém, de um processo dinâmico, que já extrapolou do âmbito puramente artístico, para se caracterizar hoje, como creio, como uma “aparência de repertório mais amplo”. (V. em apêndice meu artigo, *Kitsch e repertório*.)

Já Hegel previra a morte do objeto de arte, dizendo que viria apenas a se desenvolver a vontade de um planejamento estético. Hoje, põe-se em causa a própria estética que, ao nível do consumo, poderá dar lugar simplesmente a uma “lógica da preferência”, a idéia de arte devendo alargar-se continuamente ou ceder lugar definitivamente à idéia de *design* em todos os campos da sensibilidade formal ou da comunicação analógica. O planejamento da sensibilidade de massa é uma realidade e o seu ritmo é o ritmo da moda. A própria idéia de desenho industrial, entendida como desenho de produtos, vai dando lugar a uma idéia mais ampla e ambiciosa, tal como a dos Institutos de Desenhos Ambientais, de que ora se cogita na Europa. De outro lado, o percurso da moda já não é mais linear nem contínuo ou uniforme: há um processo de *feed-back* pelo qual a moda ou modas do dia recuperam a informação do passado, remoto ou recente, quase a sugerir que poderíamos chegar ao ponto de escolher a época do passado em que desejamos viver... A moda passa a ser comandada por impulsos semânticos, dentro de temáticas e iconologias pré-selecionadas; mas elas se multiplicam e se superpõem de tal modo que poderemos um dia chegar à moda sob medida, nesta era ocidental pós-freudiana e pós-“ideológica”.

BIBLIOGRAFIA

Teoria da Informação e da Comunicação

Semiótica (Semiologia)

Comunicação de Massas

BENJAMIN, Walter — *L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction*. In: "Oeuvres Choiesies". Paris, Julliard, 1964, v. I.

BERLO, K. — *O processo da comunicação*. "Aliança para o Progresso", 1965.

CHERRY, Colin — *On human communication*. Nova Iorque, Science Editions, 1959.

COMMUNICATIONS — Órgão da École Pratique des Hautes Études, Centre d'Études de Communications de Masse, Paris, Éditions du Seuil. (Sobre o trabalho de Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, v. n.º 5, 1964.)

ECO, Umberto — *L'Oeuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil, 1965. *Apocalittici e integrati*. Milão, Bompiani, 1964.

EPSTEIN, Isac — *Alguns aspectos da teoria da informação*. In: *Produto e linguagem*, São Paulo, Associação Brasileira de Desenho Industrial, 1966, n.º 3.

HALLACY, H. S. — *Computers, the machines we think with*. Nova Iorque, Signet Books, 1965.

HAYAKAWA, S. I. — *A linguagem no pensamento e na ação*. São Paulo, Pioneira, 1964.

JAKOBSON, Roman — *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit, 1963.

LANGER, Suzanne K. — *Philosophy in a new key*. Nova Iorque, Mentor Books, 1951.

LATIL, Pierre De — *O pensamento artificial*. São Paulo, Ibrasa, 1964.

LEFEVRE, Henri — *Le langage et la société*. Paris, Gallimard, 1966.

MANDELBROT, B.; APOSTEL, L. e MORF, A. — *Logique, langage et théorie de l'information*. Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

McLUHAN, Marshall — *Understanding media*. Nova Iorque, McGraw Hill, 1965.

MILLER, George A. — *Langage et communication*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

- MORRIS, Charles — *Segni, linguaggio e comportamento*. Milão, Longanesi, 1949.
- PACKARD, Vance — *A estratégia do desperdício*. São Paulo, Ibrasa, 1965.
- PEIRCE, Charles Sanders — *Philosophical writings*. Nova Iorque, Dover Publications, 1955.
- PIGNATARI, Décio e PINTO, Luís Ângelo — *Crítica, criação, informação e Nova linguagem, nova poesia*. In: revista *Invenção*, São Paulo, 1964, n.º 4.
Contracomunicação, S. Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980, 3.ª edição revista; *Comunicação poética*, S. Paulo, Cortez e Moraes, 1977; *Semiótica e Literatura*, S. Paulo, Cortez e Moraes, 2.ª edição, revista e ampliada; *Semiótica da arte e do ambiente urbano* (a sair).
- POE, Edgar Allan — *The gold bug e A few words on secret writing*. In: *Edgar Allan Poe* — antologia. Seleção, prefácio e notas de Philip Van Doren Stern. Nova Iorque, The Viking Press, 1951.
- RICHARDS, I. A. e OGDEN, K. — *The meaning of meaning*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1960.
- SAUSSURE, Ferdinand de — *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1965.
- WIENER, Norbert — *Cybernetics and society*. Nova Iorque, Doubleday, 1954.

HABITAÇÃO E INFORMAÇÃO

Arquitetos, urbanistas e sociólogos certamente se preocupam com a favelização dos conjuntos habitacionais populares — tal como ocorreu com o conjunto de Pedregulho, no Rio de Janeiro; como vem ocorrendo, em parte, com a Asa Norte, do Plano Piloto de Brasília e como agora acontece com a Vila Kennedy, também no Rio de Janeiro. Também instigado pelo problema, mas desconhecendo os trabalhos analíticos nesse sentido e não sendo versado em nenhuma das atividades acima mencionadas, só me resta abordá-lo por um ângulo teórico restrito — e assim mesmo rapidamente — com as armas relativamente novas e poucas da Teoria da Informação e da Comunicação, na tentativa de entremostrear um novo aspecto do fenômeno, ou o fenômeno sob um novo aspecto.

Grosso modo: assim como ninguém pode empregar uma palavra que não conste de seu repertório verbal, também não pode pautar sua conduta por esquemas de comportamento externos à sua formação e condição. O problema não é tanto de desconhecimento como de ininteligibilidade condicionada, se assim podemos dizer. O indivíduo ou grupo pode não reconhecer outras formas de comportamento, mas elas carecem de significado prático, isto é, são ininteligíveis, vale dizer: impraticáveis em relação aos seus esquemas habituais de comportamento individual, familiar, comunitário — e que constituem o seu repertório e a sua linguagem de comunicação social.

O repertório não pode ser apenas considerado como um armazenamento inerte de dados, pois o que está envolvido é um problema de significado e de ação conseqüente. A noção de “interpretante”, extraída da Semiótica, de Charles Sanders Peirce, me parece bastante útil e precisa para o esclarecimento da questão. Na Semiótica, ou Teoria dos Signos, as relações entre um signo e o seu referente (coisa designa-

da) são, no geral, convencionais e estabelecem um código semântico estático (por exemplo: o dicionário). O significado real e dinâmico só é deflagrado com o uso efetivo do signo pelo usuário ou intérprete e de acordo com sua informação e experiência globais; estas, por sua vez, constituiriam algo assim como um supersigno em constante reelaboração, um verdadeiro Projeto Semântico Aberto, onde é fundamental a capacidade de escolha, opção, seleção, pois é ela, em última instância, que confere significado ao nível do uso e da ação (nível semântico pragmático). Assim um computador processa dados de acordo com uma programação, que outra coisa não é senão um esquema operacional seletivo das informações constantes da "memória" pré-alimentada da máquina. Quero crer que a programação em função da memória é o que mais se aproxima, analogamente, da idéia do interpretante de Peirce — um sistema, ao mesmo tempo de armazenamento e seleção de dados, algo assim como um Supercódigo, de estrutura aberta (capaz de significados novos), que se auto-opera.

Chamaremos, pois, de interpretante, ao organismo-função que reelabora constantemente o código das experiências de um indivíduo ou grupo, criando a sua linguagem. O processo do conhecimento e, portanto, o progresso cultural, passa a depender do aumento do repertório e da abertura do leque de seleções (aumento da capacidade seletiva). E isto se faz pela assimilação de novas informações e criação de novos significados, pelo interpretante.

Acontece que toda e qualquer informação tem seu custo, em dinheiro e/ou trabalho. O aumento do repertório depende, basicamente, do fator econômico. Mudar os hábitos de uma comunidade como a favela implica em planejamento e investimento — que muitas vezes redundam em pura perda. Por quê? Porque as unidades habitacionais se enquadraram num repertório mais amplo do que o da comunidade que visam a beneficiar; pressupõem informações (hábitos) que não constam do repertório dos beneficiários: estes, necessariamente, têm de "traduzi-las" para o seu código, com as distorções conseqüentes. É assim que a piscina do conjunto residencial de Pedregulho, projetada sintática e semanticamente como "piscina", adquiriu na tradução prática o significado de "micetório" comunal e "fossa de detritos".

A elevação artificial, aparente, do *status* econômico só pode redundar em fracasso; o simples custo de conservação logo o demonstra quando acaba superando o próprio investimento inicial de implantação, coisa que equivaleria, na prática, a duplicar a remuneração real dos neo-ex-favelados. Neste caso, a tradução de um código mais amplo para um código mais restrito é o que se chama de "favelização". Dada a divisão da sociedade em classes econômico-sociais, trata-se de um processo habitual em todos os níveis e setores, individual ou coletivamente considerados, e com duplo sentido: regressivo (como no caso considerado) ou progressivo (como, por exemplo, nos casos dos novos-ricos).

A consequência imediata do novo-riquismo é a tentativa de aumento de repertório, a aquisição de informações. Mas, aqui, também, a tradução de um repertório ou código mais amplo para um mais reduzido é inevitável num primeiro estágio, gerando uma aparência de repertório, cuja manifestação mais típica é o *kitsch*. O *kitsch* é uma aparência de repertório mais amplo (móveis imitando o colonial, por exemplo), uma vontade de repertório mais amplo que simbolize o novo *status* social. E como a base econômica corresponde realmente a um repertório maior, este pode, de fato, alargar-se (às vezes, na geração seguinte). Deste ponto de vista, a kitschização da cultura superior, levada a efeito pela massa afluyente, pode ter caráter progressivo, podendo mesmo ser considerado como o processo de renovação das elites.

A favelização dos conjuntos residenciais é algo assim como um novo-riquismo às avessas, regressivo, pois os supostos beneficiários não têm condições econômicas de sequer sustentar uma aparência de repertório mais amplo, condicionados que estão ao que poderíamos chamar de "repertório de sobrevivência". Com isso, muitas vezes, provocam o espanto, a incompreensão e mesmo o escárnio das classes doadoras, que melhor fariam se revisassem suas ilusões mediante o esforço de reduzir a própria ignorância.

Ainda recentemente, os jornais noticiaram o caso das quinhentas famílias de favelados paranaenses, que não puderam ocupar suas novas residências construídas pela COHAB em Birigüi do Portão, porque, segundo o levantamento da equipe de assistentes sociais, elas "não têm condições de hábitos para formar nova comunidade". Espantoso seria se as

tivessem. E de qualquer forma, sempre cabe a pergunta: Que nova comunidade se tinha em vista? Em conseqüência, aquelas famílias serão transferidas da favela para o Centro de Triagem, onde serão preparadas para ocupar suas novas casas. Após o que, o melhor investimento que o governo poderá fazer será a organização de uma equipe de assistentes sociais (que inclua, se possível, gente interessada em problemas de linguagem e comunicação), encarregando-a de acompanhar o processo de favelização de Birigüi do Portão...

Os especialistas em planejamento e urbanismo sabem (embora o governo pareça ignorar) que um conjunto residencial deve ser uma comunidade e não um aglomerado de casas, entendendo-se por comunidade um organismo consciente da necessidade de autoconservação e desenvolvimento. Mas todos os conjuntos residenciais populares dessa natureza estarão condenados ao fracasso se o planejamento não levar em conta os índices salariais e as condições de sua elevação (melhoria do mercado de trabalho). Tomando-se como ponto pacífico que o planejamento urbanístico e arquitetônico vise à criação de uma verdadeira comunidade, as possibilidades de êxito serão maiores — e não causarão maior trauma nas assistentes sociais — se os beneficiários da futura comunidade estiverem também engajados num projeto comum de trabalho. Quero crer que seja este o caso do conjunto habitacional de Urubupungá (CELUSA), no Estado de São Paulo, projetado pelo engenheiro e arquiteto Roberto E. de Carvalho Mange, núcleo já solidamente implantado e superando galhardamente o limiar crítico do processo entrópico (desordem) da favelização, para empenhar-se progressivamente no alargamento do repertório.

Para finalizar, cumpre dizer que o enriquecimento do interpretante gera uma capacidade de metalinguagem, ou seja, de uma linguagem crítica em relação à situação e à linguagem em uso — o que corresponderia, mais ou menos, dentro do jargão sociológico mais ou menos vigente, ao chamado processo de “conscientização”.

POP-EYE¹ — INDUSTRIAL DESIGN

A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico.

OSWALD DE ANDRADE

O homem coletivo ultrapassa o indivíduo.

ROBERT BROWNING, Sordello, 1840

Condensar (numa estrela) o universo estrelado.

R. BROWNING, idem

Unificando numa figura (gestalt) o universo fragmentário, totemizamos — produzindo ao mesmo tempo o novo tabu com que partimos à aventura exterior da conquista (exogamia).

O. ANDRADE²

Comer

Em agosto de 1929, às vésperas de mais uma de suas surtidas para as europas e orientes-médios, Oswald de Andrade, o único pensador brasileiro verdadeiramente moderno, fez distribuir pela “empresa de publicidade” (sic) Ocean uma portentosa entrevista³. Entre muitas outras coisas, enumerava os quatro erros de Marx. A resposta ao primeiro era: “O que interessa ao homem não é a produção e sim o consumo.” Contraditando, ou não, Marx, essa extraordinária perspicácia era coerente com a sua antropofagia, que é a verdadeira ideologia do pragmatismo consumista brasileiro.

E Buckminster Fuller, hoje: “O grau de adequação do protótipo é diretamente proporcional à sua espontaneidade em relação à comunicação-de-massas, e vice-versa”⁴. E mais, para empatar com Oswald: “A industrialização é, pois, por

1. “Olho esbugalhado”. Para efeitos nossos: olho popular.

2. *História Crítica da Poesia Brasileira*, Edison Lins, Ed. Ariel, 1937.

3. *Idem, ibidem*.

4. *Untitled epic poem on the history of industrialization*, Buckminster Fuller, Jonathan Williams Publisher, The Nantahala Foundation, Highlands, 1962.

natureza, um desenvolvimento maternalístico”⁵. O mais fica para os aluninhos de filosofia, ciências & letras defenderem suas teses, decentes, discentes e docentes.

Bem, não vou explicar todo Oswald, a antropofagia, o matriarcado. Quem quiser — quem quiser pensar — que vá desenterrá-lo (não sem luta) e degluti-lo aos pedaços, para apreciar-lhe o raro sabor. Só Oswald superou a fenomenologia e foi americano no bom sentido que essa palavra tinha no século passado (Sousândrade, Couto de Magalhães), quando o fracasso de Mauá nos mergulhou no segundo colonialismo, de que ora assistimos a um dos mais chatos capítulos.

Tempo

A estruturação de elementos (sintaxe) está mais do lado do espaço, a formação de significados (semântica, pragmática) mais do lado do tempo. Quando Ford realizou o “primeiro protótipo de desenho do tempo”, no dizer de Fuller, assestou o golpe definitivo no artesanato e no chamado tempo durável ou das coisas duráveis, inaugurando o tempo do consumo, o tempo da moda, que é o nosso tempo. E é nesse, com esse e através desse tempo que o passado e a tradição se vivificarão ciclicamente na mesma, aproximando-se cada vez mais dela — tornando-se úteis sob a forma de coisas consumíveis: uma roupa, um livro ou uma casa. Esse tempo-de-moda é a mais profunda e inerente qualidade dos novos valores que se vão formando; ele formará os grandes ciclos do consumo, que poderão ser facilmente traçados graças à pujança documental de hoje; contribuirá para a acuidade da consciência histórica da massa — acuidade crítica e dinâmica que não mais suportará esquemas fixos preestabelecidos, mas apenas estruturas abertas, móveis e mutáveis. Muito ao contrário do que pensam muitos, a começar por Windham Lewis, o amigo de Pound, que, já em 1927, alertava o indivíduo para a atomização do tempo tal como comparcia na publicidade, um tempo totalmente presente, só feito de aqui-e-agora, sem passado nem futuro, e que alienaria o cidadão da visão global das coisas. A paisagem incorporada ao homem — e muito mais a paisagem industrializada — vira tempo, vira signo, como muito bem o compreenderam os japo-

5. *Idem, ibidem.*

neses, que por isso mesmo logo se mostraram à vontade na era industrial. É cômico ouvir os artistas combaterem as modas, as manias, os *crazes*, considerando-os coisas “passageiras” e julgando poder apoiar o valor de seus moribundos artesanatos num tempo durável que já não existe. Mais do que cômico, é um erro e um preconceito nefastos, porque justamente essa pretensão de imutável perenidade (tempo-deus-de-aferição-de-valores) é a base reacionária que sustenta os valores de um individualismo empobrecedor das relações humanas e corruptor da liberdade. Não há liberdade individual sem liberdade coletiva, pois não há liberdade concreta histórica sem comunicação. Quem se apóia na tradição mártio-andradina, que conduz do psicologismo ao “zé-bundismo” atual (na expressão de Augusto de Campos), só pode mesmo detestar Oswald de Andrade. O que se passa é que Oswald de Andrade é simplesmente ininteligível para esses caras, pois a sua linguagem se fulcra no tempo do nosso tempo: precário e útil, como a própria vida. Útil: que se usa. Para não serem tachados de hipócritas, artistas e escritores deveriam desistir de seu fingido desprezo pseudo-aristocrático e pseudoparticipante pelos que trabalham nos meios de comunicação-de-massas, pois é conhecida a ânsia com que se atiram às “ondas” e “tendências” que melhor possam colocar suas obras no mercado. Seu drama nasce da própria natureza de objeto único da obra de arte, cujo mercado é uma elite sempre disposta ao “consumo conspícuo” que a diferencie da classe imediatamente abaixo. A arte hoje é um preconceito cultural — e continuará a sê-lo até desaparecer ou se transformar por alargamento de campo (o que dá no mesmo). É este preconceito, por exemplo, que faz incluir Dada (tempo) e Mondrian (espaço) nas histórias de arte, sem maiores embaraços, quando o que se observa é que elês são os pivôs em torno dos quais vão girar a arte e seu fim. Pop e op. Edificante é o que vem acontecendo com a *pop* (avatar de Dada), no Brasil. Nova e brilhante tentativa de sobrevivência da arte, politicamente radical e virulenta, vem sendo aqui combatida e “amaciada” (dada a sua origem norte-americana), em benefício de chochos sucedâneos museológicos europeizantes (nova figuração, novo realismo etc.). Os artistas devem, pelo menos, disfarçar. Como o fez talentosamente, Pierre Restany, em palestra na Universidade de Brasília (agosto de 1965), ao incorporar dados e argumentos da comunica-

ção-de-massas à defesa do objeto único. Ante minhas amistos-
sas objeções e ironias (sob a batuta de Pompeu de Souza,
vários professores, entre os quais eu, estavam justamente
pondo em andamento a primeira faculdade de comunicação-
-de-massas do Brasil), Restany acabou por tentar definir o
campo que hoje resta à arte: a) a arte é um ritual de comu-
nicação; b) a arte nasce do, ou é folclore urbano. Louve-se-lhe
a perspicácia com que vai salvando o salvável: a arte, os
marchands e a escola de Paris. De minha parte, prefiro esse
maravilhoso Pelé, de autor desconhecido, reproduzido na con-
tracapa de um álbum de figurinhas impresso pela “Chromo-
graphica” e que ora oferecemos aos leitores, de maneira eco-
nômica e sem perda de informação na reprodução (pois já
foi criado para isso mesmo).



Quantidade

O Brasil se fez representar pela primeira vez num conclave internacional de desenho industrial em setembro de 1965, em Viena, por ocasião do IV Congresso do ICSID — International Council of Societies of Industrial Design. Representou-o a ABDI — Associação Brasileira de Desenho Industrial, que foi admitida oficialmente como sociedade-membro nessa mesma ocasião, depois dos 18 meses regulamentares de existência exigidos pela entidade internacional. Coube-me chefiar a delegação brasileira, composta aliás, de apenas dois membros — o arquiteto e *designer* Lívio Edmondo Levi e eu, que mais a ABDI não conseguiu enviar, dada a pouca compreensão do Itamaraty em relação ao desenho industrial.

A exposição do desenvolvimento do projeto de um leito hospitalar superelaborado por uma equipe de técnicos coordenada por Bruce Archer e financiada pelo governo inglês, deu-me a esperada oportunidade para uma intervenção em plenário, em favor dos países subdesenvolvidos. Disse, em resumo, e emendando uma intervenção anterior do inglês Reyner Banham, que para o *designer* brasileiro colocava-se um problema de necessidade, de linguagem e de consciência; que o problema da quantidade se sobrepõe ao da qualidade; que noções como as de *gute form* e *good design* são despidas de significação social; que países como o Brasil não podem e não devem pretender atingir a “qualidade” dos países desenvolvidos, pois que as suas necessidades repelem o alto custo de aperfeiçoamentos tecnológicos contínuos que acabam por beneficiar apenas uma pequena parcela do povo.

A intervenção suscitou aplausos, celeumas e tomadas de posição. Manifestou-se claramente entre as delegações a questão da conquista de mercados: os europeus, de maneira geral, tomaram o partido da “qualidade” (sua arma tradicional); os americanos, o da quantidade. Notável exceção entre os europeus foi Reyner Banham, que se apresentou ao congresso com um crachá à lapela, onde se lia *boss*: dizia-se estar representando o consumidor. Criticara também o projeto de Archer e cumprimentou a delegação brasileira após a minha intervenção. Foi, por sua vez, atacado por Maldonado, que, um tanto estranhamente, defendeu Archer, sobre cujo método sistemático levantara mais de uma dúvida no congresso anterior.

De outra parte, eu observara que algo de novo estava ocorrendo na Europa, sob o influxo direto do Mercado Comum Europeu. Corriam vozes de que a qualidade dos produtos já não era a mesma de antes. E um comentarista econômico do *Figaro* chamava a atenção dos europeus para o fato de os americanos já estarem produzindo relógios em série mais precisos do que os relógios suíços.

Americanização

Por ocasião do I Seminário de Ensino de Desenho Industrial (2.^a etapa), patrocinado e organizado pela ABDI e pela ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), no Rio de Janeiro, em junho de 1965, apresentei um esboço de projeto sobre o ensino automático, no qual me referi brevemente ao fenômeno da “americanização” da Europa. Quanto ao ensino automático — produção de *designers* em série, através de linhas de montagem da informação — recebeu entusiástico apoio dos alunos da ESDI. Problemas ligados, de maneira geral, a um mínimo necessário de suporte material e a empecilhos administrativos para a devida seleção e/ou formação de quadros docentes impediram (e continuarão a impedir, por algum tempo) a implantação de sistemas experimentais desse tipo.

Quanto à “americanização”, pude constatá-la *de visu* — de passagem, poucos meses depois, quando me mandei para o IV Congresso do ICSID. França, Inglaterra, Itália e mesmo a Alemanha vão descobrindo o consumo em massa. As velhas estruturas e as velhas mentalidades começam a sentir-lhe a pressão. Modificam-se — na aparência, para dar conta objetiva do fenômeno; na realidade, em muitos casos, para contê-lo.

O Centro de Estudos de Comunicações de Massa, da École Pratique des Hautes Etudes de Paris, por exemplo (que edita a revista *Communications*), produz uma curiosa sensação de absurdo em nós, americanos. Um professor especializado e uma secretária em cada saleta a analisar e escrever sobre comunicação-de-massas. No edifício e nas saletas austeras, nada, absolutamente nenhum signo de “mau-gosto” da cultura de massa. Tem-se a impressão — falsa, certamente — de que procuram controlar o fenômeno à distância, sem se deixarem contaminar por ele. O que me faz pensar, vaga e

especulativamente, na função que ainda caberia ao artista numa sociedade programada, pois o artista é aquele que estuda os fenômenos justamente deixando-se contaminar por eles. São signos-cobaia.

Em outro setor, a poesia concreta — tal como a fazíamos aqui no período 1956-64 — fazia furor. Escandalizei o poeta Pierre Garnier, esnobadamente, ao dizer que não estava interessado, por ora, na poesia enquanto literatura, e sim na coleta de fotonovelas francesas e na exposição de história em quadri-nhos organizada pelo Clube de Fotografia.

A Escola de Ulm continuava a mesma: a cor cinza como emblema. O purismo Bauhaus-Ulm mostrava-se visivelmente despreparado para o desenho de produtos de largo consumo. Maldonado contentava-se com afirmar que a Escola de Ulm era o mais avançado centro de pesquisas de desenho industrial.

Compreende-se perfeitamente a necessidade da “pesquisa alta”, como a chamava Oswald — tal como ele a fez na década de 20, e os poetas concretos depois dele. O que não se compreende é que se adote uma atitude ilhada, de mera defesa do já realizado, enquanto grandes mudanças se processam ao largo. Ainda mais numa escola destinada a formar profissionais de específica função social de massa.

E para completar, exemplos da visão européia da massa e da máquina: *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, onde vemos Eddie Constantine, um americano à la francesa, “demonstrando” a fragilidade do racional (na máquina e na sociedade) por meio de balas, poesia e amor. *Alphabêteville*... Ele parece esquecer, ou ignorar que uma sociedade aberta, probabilística, também pode ser racional. Mas isto fica para outra ocasião.

Nesse ínterim, a massa vai consumindo e se comunicando. A formação da cultura de massa, através do gradativo desenvolvimento de sua própria capacidade de escolha, corresponde à formação da nova qualidade (nada a ver com durabilidade) dos produtos fabricados em série e em massa. É neste contexto que o *designer* deve inserir sua problemática mutável e o seu trabalho. E não na balela de “levar a cultura às massas”.

O contrário é que está acontecendo: as massas vão impondo sua cultura de fato à *intelligentsia*. Coerência com o “mundo direto” americano, nostalgia francesa de mais de um século.

Linguagem

Consumir é comunicar. O produto industrial não é mais, hoje, apenas a coisa que era para Dada e Oswald. É coisa-signo. Inteligível pelo uso e consumo. Informando nos mais diversos níveis, condensadamente: técnico-industrial, econômico, de uso-função, de comportamento, de preferência, de classes.

A formação do *designer* não deve ser orientada no sentido da apreensão de conhecimentos tecnológicos em constante renovação, e sim no sentido da base fundamental de todo *know-how*. Esse fundamento é a matemática — linguagem das linguagens. A matemática — superarma-a-longo-prazo que resta a nós, americanos subdesenvolvidos, na era da automação. Sem exclusão de outras porventura igualmente eficazes.

KITSCH E REPERTÓRIO

Mais do que típico, o *kitsch* é um fenômeno prototípico do consumo. Consta que se trata de uma corruptela de *sketch*, nascida nos anos imediatos à Primeira Guerra Mundial, para designar os cartões-postais “típicos”, que pintores e desenhistas alemães executavam para os soldados ingleses e americanos desmobilizados. Daí a designar outras “corruptelas” artísticas, foi um passo: oleografias sagradas ou profanas, bibelôs e estatuetas reproduzindo obras consagradas, bem como toda a estatuária acadêmica que visasse a comover, de acordo com um código sentimental já estratificado. A chamada arte tumular (que alguns espíritos ferinos, hoje, pretendem extensiva à arte em geral...), a maioria dos monumentos públicos, os santos e “santinhos” das igrejas do século passado (e deste) podem ser enquadrados nessa categoria. Por analogia, o rótulo se estendeu a outras faixas: literatura, música, arquitetura, teatro, dança, desenho industrial, imprensa, rádio, cinema, televisão.

Kitsch & Arte

Na maior parte dos estudos sobre o assunto, o *kitsch* é configurado em relação a valores estéticos, dos quais seria uma deformação ou uma desinformação (perda de informação). Em termos da Teoria da Informação, poderíamos dizer que o *kitsch* é uma redução do repertório estético vigente nas camadas superiores da cultura, levando-se em consideração que o que costumamos chamar de “belo” só pode ser caracterizado como tal dentro de padrões estéticos já codificados, como bem observou Nathalie Sarraute. Em suma, neste nível, o *kitsch* é resultado da tradução de um código mais amplo para um código mais reduzido — e para um auditório mais largo (a redução do repertório implica a ampliação da audiên-

cia, e vice-versa). Segue-se que a visão do *kitsch*, como “pseudo-arte” (na tradução de Anatol Rosenfeld), é uma visão das camadas superiores da cultura. Evidentemente, as camadas intermédias, geradoras e consumidoras do *kitsch*, têm-no em conta de obra original, com certeza por desconhecimento e/ou “ininteligibilidade” de um repertório original anterior.

Acontece, porém, que o *kitsch* acabou por estabelecer o seu próprio código e a sua escala própria de valores. Veja-se o caso do denominado *edler kitsch*, ou “*kitsch* nobre”, de que os móveis neocoloniais ora em voga constituem um exemplo indisfarçável. Certas obras *kitsch*, mesmo anteriores à gênese da designação, merecem uma atenção especial, como a série de bronzes tumulares do Cemitério Monumental do Staglieno, em Gênova. Aqui, os comparsas do evento fúnebre — amigos parentes, moribundos e defuntos — compõem verdadeiras cenas narrativas de um teatro verista, exibindo uma dor laica, de registro civil, tão composta, contida, exemplar e edificante quanto o podia conceber a alta burguesia genovesa dos fins do século XIX. Em termos do nosso repertório “alto” atual, esse realismo tem algo de surrealista ou Dada — e talvez seja essa colagem de significados, essa superposição semântica, que lhe confira, para nós, agora, um estranho fascínio.

Kitsch & Vanguarda

Um dos primeiros estudos de real importância sobre o *kitsch* foi escrito pelo norte-americano Clement Greenberg, para a *Partisan Review*, nos fins da década de 30 — mais ou menos à mesma época em que o filósofo alemão Walter Benjamin produzia seu extraordinário ensaio sobre a obra de arte em face das técnicas de reprodução. Pelo trabalho de Greenberg (*Kitsch and avant-garde*), tornaram-se claras as vinculações entre *kitsch* e vanguarda e as de ambos com o desenvolvimento industrial e a consolidação da burguesia no poder, no século passado. O que se infere de seu ensaio é que essas vinculações se estabelecem em torno do “novo”, da “novidade”, da “originalidade”. A vanguarda seria o novo ao nível da produção, o *kitsch* seria o novo ao nível do consumo, entendendo-se a oposição produção/consumo como oposição entre duas classes de mercado: um mercado restrito (camadas superiores) e um mercado amplo (camadas populares). No entanto, a caracterização estrita que Greenberg faz da

vanguarda do século XIX, como preservadora dos valores burgueses, já não vale para o século atual, se nos lembrarmos de que a primeira exposição de arte inteiramente abstrata teve lugar em Moscou, em 1921, sob Lênin. De outra parte, seu enfoque puramente político é insuficiente para esclarecer o fenômeno da "kitschização" da cultura, levada a efeito simultaneamente por Hitler e Stalin.

Do ângulo puramente estético, a questão também não fica bem iluminada. Para Umberto Eco, *kitsch* se caracteriza como mentira da informação estética. Cita, como exemplo, a obra do pintor Boldini, que se especializou em retratar figuras da alta sociedade francesa dos fins do século (várias delas aparecem como personagens na obra de Proust). Boldini pintava os bustos de seus modelos academicamente, reservando para o vestuário e o ambiente técnicas mais "avançadas", impressionistas e pontilhistas. Esse "querer parecer vanguarda" seria o traço marcante do *kitsch*, no entender de Eco e, em geral, dos que adotam a noção de *kitsch* como "pseudo-arte".

Kitsch: Artesanato Seriado

O *kitsch* é um fenômeno móvel que vai refletindo aspectos e períodos da crise do artesanato face à industrialização e à expansão do mercado de consumo. Em suas primeiras fases de desenvolvimento, a indústria se deixa contaminar pelo artesanato (forma de absorção da informação), pois ainda se apóia no tipo e não no protótipo, como viria a fazer posteriormente com o fordismo, que pode ser considerado o marco inicial da sociedade de consumo em massa. Nesse período que, *grosso modo*, vai de 1850 a 1914, *kitsch* é aquela produção industrial que procura reproduzir ou imitar os objetos únicos do artesanato. Mais tarde (e ainda hoje, particularmente nos países subdesenvolvidos), o processo contrário é que passa a caracterizar o *kitsch*: os enclaves ou bolsões da produção artesanal, rudimentarmente mecanizada, ainda persistindo no sistema da produção em linha-de-montagem, é que aplicam a produção seriada à reprodução de um tipo. Não apenas ao nível estético, mas ao nível mais amplo da linguagem, o *kitsch* faz parte do processo que veio transformando os objetos-coisas em objetos-signos (como tendem a ser os produtos de consumo em massa); ele próprio, entre

outras coisas, é signo da indústria em fases primitivas ou anteriores a um certo estágio tecnológico. Sua vinculação com a arte permanece, em muitos casos, porque ela lhe fornece os tipos — mas o seu verdadeiro traço distintivo geral é o de conotar uma aparência de repertório mais amplo, característica das classes afluentes (exemplo: os novos-ricos). Que a arte em que se inspira seja de vanguarda não significa senão que a sociedade de consumo exige a renovação dos signos e que o *kitsch* procura atender a essas exigências — melhor atendidas, em verdade, pelo desenho industrial e pela produção em massa.

Kitsch como Vanguarda

A *pop art* erigiu o *kitsch* em vanguarda, num percurso exatamente inverso ao detectado por Greenberg e desmentindo noções estéticas e estáticas do *kitsch* como “pseudo-arte”. Ao nível da linguagem, *kitsch* e vanguarda encontram seus mais importantes pontos de contato naquilo que têm de processo primitivo, básico, de crítica e criação de signos — um ao nível de consumo e outra ao nível da produção. Pois a verdade é que a cultura popular é crítica em relação à cultura superior e o *kitsch* é a sua vanguarda de choque.

Se o artesanato seriado, porém, ainda caracteriza uma vasta e importante produção *kitsch*, não é menos certo que o fenômeno já permeou outras áreas e hoje se manifesta em pleno desenho industrial e na produção em larga escala. Sirvam de ilustração os cromados de muitos carros, ou seu caprichoso desenho — como os do famoso Ford Edsel. E as inúmeras modificações introduzidas na concepção original do Volks Sedan, através dos anos, não caracterizariam um processo de “auto-kitschização” (releve-se o trocadilho)? Problemas de “bom” e “mau” gosto podem melhor ser enfocados *sub specie kitsch* — que, afinal, não virá a se confundir com o próprio folclore urbano das sociedades industrializadas?

ARTE GRÁFICA E A OUTRA

*Pelos roteiros. Acreditar nos sinais,
acreditar nos instrumentos e nas estrelas.
Nossa época anuncia a volta ao sentido puro*

*Levo
Pro nosso lar
O piano periquito
E o Reader's Digest*

OSWALD DE ANDRADE

O grande desenvolvimento da arte gráfica nos países adiantados, e mesmo no Brasil, se deve principalmente ao fato de ser ela uma arte de informação — e informação entendida em termos da Teoria da Informação e da Comunicação, ou seja, basicamente, em termos de signos e relações estatísticas entre signos e em termos de poder seletivo de uma fonte de sinais.

A informação correta, pois, é necessária para reduzir, tanto quanto possível, a decalagem entre a concepção original e a sua materialização visual final. Isto significa que se requer o máximo de quantificação de elementos para que se delimite, com clareza provável, o campo do acaso, ou seja, o campo da qualificação, da criação, da informação nova, original — estética, enfim.

Se chamarmos de código aos elementos quantificáveis, chamaremos de linguagem ao resultado criativo, final, irreversível. Conclui-se daí que a arte gráfica é tanto mais gráfica e tanto mais arte quanto mais for uma arte de produção e menos uma arte de reprodução, quanto mais os seus próprios recursos lhe servirem de estímulo e problemática — e na medida mesma em que for mais linguagem e menos código. Sobre este último aspecto, ressalve-se que não se pode e não se deve, em muitos casos, forçar uma rígida oposição

entre código e linguagem — tema da maior importância e significado para a criação artística de nossos dias, mas que ora não cabe ser desenvolvida.

As artes tradicionais, de vanguarda ou não — a arte das coleções, das galerias, dos museus, das bienais — em todo o mundo, e particularmente no Brasil, encontram-se em modorra acadêmica de mera elaboração de códigos; interregno análogo se observou no período que eu chamaria de mário-andradino e que coincide aproximadamente com o Estado Novo e com a década de 40, terminando com a I Bienal de São Paulo. A década de 50 nos deu o grande Volpi. Entre dois códigos — concretismo e realismo socialista — irrompe o informalismo como esboço de denúncia de todo sistema e tentativa de nova linguagem, logo absorvida pelas galerias. Os construtivos europeus de todos os matizes se redimensionam pela teoria do jogo, visando maior comunicação. Mas o último, Pollock (“Desconfio que há aqui algo mais do que mera comunicação” — referindo-se a um de seus derradeiros trabalhos) prepara o caminho de uma nova arte crítica, de uma arte semântica, de uma arte-linguagem, que busca, uma vez mais, como “Dada”, fazer estalar os limites da arte, expulsar a arte da arte — *pop art*. Uma arte antídoto, uma arte de símbolos contra símbolos: símbolos arrancados de seu contexto, copiados e/ou arremedados, que, justapostos, criticam os seus próprios referentes, isto é, não os objetos em si designados, mas os símbolos que esses mesmos objetos representam no contexto social. Esta a originalidade da *pop art*. Produz objetos-símbolos únicos que se referem a objetos-símbolos de massa. A *pop art* é uma contrafigura e repõe em questão o problema do significado das formas e da forma dos significados. É uma irrupção primitiva sob o terreno onde se busca o sentido da arte na era da automação. Encontra notáveis e profundas identidades com a arte pau-brasil e com a antropofagia, de Oswald de Andrade, nosso grande pop-artista. Examinem-se: a capa da primeira edição da *Poesia Pau Brasil* — uma bandeira brasileira, sem mais nada — e a obra *EFCB*, de Tarsila do Amaral, ambas de 1924. No início da *pop art*, cabe lembrar, Jasper Johns fez furor com a bandeira norte-americana, pintada tal qual. Infelizmente, aqui e alhures, acabarão por reduzir a *pop art* a mero neofigurativismo... E não é um dos menores paradoxos significantes da *pop art* o fato de pretender ela ser tão única a ponto de não

poder ser vendida e ter sustentado, no entanto, o faturamento das galerias de arte norte-americanas, no ano passado *. Tal é a capacidade de assimilação de golpes do consumismo, fenômeno amplamente debatido nos Estados Unidos, e pouco estudado e compreendido no Brasil, onde ele já se manifesta com força nos grandes centros urbanos.

Mas o que mais nos interessa, no caso presente, são as relações da *pop art* com a arte gráfica, e a arte gráfica para milhões: Tiomkin pinta murais reproduzindo cenas de histórias de gibis, com *balloons*, exclamações, diálogos e tudo; do mesmo manancial se serve Ramos, pintando heróis e heroínas *pin-up*, na mais "vulgar" das técnicas; já Hefferton se especializa em pintar papel-moeda, enquanto Ruscha se dedica a "paisagens comerciais" (ampliações de títulos de histórias em quadrinhos); Chryssa, que vimos na última Bienal, faz jornais diagramados e "layoutados", sem palavras ou ilustrações (recentemente, a três jovens encarregados de montar um estande de artes gráficas brasileiras, em Tóquio, sugeri a apresentação de jornais brasileiros, desde os mais conceituados até os mais sensacionalistas, a fim de oferecer uma amostragem concreta de uma parcela importante de nossa visualidade, "consumida" diariamente por milhões de brasileiros). De outro lado, *Flash Gordon* e seu criador Alex Raymond, merecem destaque num dos recentes números de *Industrial Design*, uma das mais importantes revistas no gênero, nos Estados Unidos.

Esta aparente arte da derrisão quer significar, entre outras coisas, que a arte de consumo em massa é a verdadeira arte, bastando, para demonstrá-lo, sua redução a objeto único... Guinda-se a chamada pseudo-arte, o *kitsch*, à categoria de arte de vanguarda, num percurso exatamente inverso ao observado até agora, pelo qual a arte de vanguarda é que se "degenera" em *kitsch* (um exemplo expressivo entre nós: a colunata do Palácio da Alvorada).

Deste ponto de vista, a capa do nosso *Guia Levi*, com seus 65 anos de idade, não só é uma preciosidade, como representa (ou representou) a real disposição visual da grande massa, numa determinada época. O mesmo sucede com as revistas de grande tiragem, incluindo os gibis e as de fotonovelas, com os jornais, com as etiquetas e rótulos, com os carta-

* 1963

zes e anúncios, com as capas de livros e cadernos, com os postais e as folhinhas.

O que estes fenômenos provocam, no âmbito da indagação artística, não são presumíveis bizarrias vanguardistas, como se poderia pensar; eles estão provocando e suscitando, em verdade, a necessidade do que vem sendo chamado de uma estética provisória ou transitória. Trata-se, em última instância, da necessidade de formular uma estética da quantidade, em oposição à estética da qualidade que tem vigorado até o presente. O *styling* e, mais recentemente, a tendência inglesa representada pelo crítico Reyner Banham, se enquadrariam na primeira posição; a tradição Bauhaus-Ulm, na segunda. Se a noção de estética não for mais suficiente para enfrentar os problemas emergentes, podemos recorrer, pragmaticamente, ao oswaldiano: roteiros, roteiros, roteiros. Roteiro é projeto; é *design*, é linguagem. As manifestações artísticas mais significativas de nosso tempo foram as que, coletiva ou individualmente, configuraram um projeto geral, uma linguagem com *virtù* de se desenvolver em novas linguagens (e nisto contrária à idéia de estilo), buscando um *purpose* além da mera expressão pessoal. Tentar realizar a obra sem roteiro é descair na estética da qualidade, é arriscar fazer uma obra de ecos, epigonal, sem valores nacionais e universais de exportação.

A *pop art* é o mais recente sintoma da agonia e, ao mesmo tempo, da resistência do artesanato e da capacidade criativa individual, face, não tanto à produção, como ao consumo em massa, ou seja, face ao consumismo, que pulveriza as próprias coisas por meio da obsolescência planejada, enquanto que a organização da produção e consumo em massa de processos culturais de alto nível se encontra ainda em estágio bastante rudimentar. Nesta faixa de considerações é uma arte de escárnio lançada à inaniidade dos portentosos recursos técnicos e materiais de nosso tempo, que não encontram correspondente na superestrutura criativa e são utilizados, em esmagadora porcentagem, pelos "especialistas do bonito" a que se referia Mário de Andrade. Mais uma vez, a arte moderna responde anarquicamente, com furor e brilho criativos, ao estigma de "incompreensível para as massas" e à necessidade de comunicação.

A tradição de Bauhaus-Ulm e a tradição tipográfica suíça representam a consciência do problema e a crença numa so-

lução programada. A revista alemã *Ulm*, editada irregularmente pela Hochschule für Gestaltung, e as suíças *Spirale* de Marcel Wiss, já extinta; *Neue Grafik, Typographische Monatsblätter* e em nível mais comercial, o relatório anual da firma Gerstner, Gredinger & Kutter, e mesmo a revista *Graphis*, constituem expressões da arte gráfica internacional em seus níveis superiores. Por uma qualidade de tradição, obtida pela lenta absorção do artesanato, e mais desafogada das injunções antropofágicas de um consumo em massa digno do nome, é uma arte que resulta da meticulosa seleção e elaboração de seus meios. Mesmo em suas manifestações comerciais — como o anúncio — sustenta suas características eminentemente sintáticas. Sua linguagem se impõe justamente pela coordenação dos elementos tipográficos, verbais e não-verbais, e não pela subordinação hierárquica a apelos de venda baseados em pesquisas motivacionais. Mas é uma arte que poucas vezes se utiliza de processos exigidos pelas grandes tiragens — como a rotogravura, já amplamente utilizada no Brasil. Considerada por muitos como arte paradigmática, modelar, endereçada a produtores, é notável a sedução que exerce sobre os jovens artistas gráficos brasileiros, sempre pragmáticos, mesmo quando fiéis discípulos e que, no seu fervor, não hesitam, por imposições do meio, em deformá-la — quando não conseguem transformá-la e adaptá-la.

Não podemos ainda dar-nos ao luxo de elaborar e reelaborar nossos recursos, num processo seletivo mais discriminado: nossa seleção se faz a golpes de necessidade. O único luxo que podemos permitir-nos é o de criar, inovar, mesmo ao preço de um talvez inevitável estágio imitativo.

Aliás, a própria imitação já é problemática, pois que não se trata de optar, simplesmente, entre suíços e norte-americanos. É curioso notar, a este respeito, que em recentes trabalhos gráficos produzidos no Brasil, como em alguns anúncios e, especialmente, em alguns calendários que concorreram ao II Prêmio Ampulheta, promovido pelo Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo — é interessante notar, dizíamos, que a tipografia e mesmo o *layout* desses trabalhos são “suíços”, enquanto o teor ou a índole das ilustrações é “norte-americana”. O influxo da arte gráfica norte-americana nos trabalhos de caráter publicitário mais acentuado se explica pelo fato de, muitas vezes, suas melhores criações não se

encontrarem nas publicações especializadas, como *Print* e *Art Director*, mas nas revistas de grande tiragem, como *Look*, *Fortune* e *Show* (esta excelente revista, infelizmente, vem de anunciar sua extinção).

O Brasil deve buscar seu pluricaminho, o seu móvel projeto gráfico, como vêm fazendo outras nações, além dos Estados Unidos, da Suíça e da Alemanha — tais como o Japão, com numerosas manifestações e publicações especializadas (*Idea*, *Graphic Design* etc.), a Inglaterra, com sua surpreendente *Typographica*, a Itália, com *Pagina*. Para tanto, precisa do apoio e do incentivo, material e crítico, dos mais diversos setores, direta ou indiretamente interessados no assunto: anunciantes, agências de publicidade, periódicos, associações e entidades culturais, críticos de arte, órgãos governamentais que possam apoiar, utilizar ou divulgar trabalhos gráficos de nossos artistas, ou melhor de nossos *graphic designers*, ou programadores visuais.

VANGUARDA EM EXPLORAÇÃO SONORA

Explica-se o tumulto no Teatro Municipal de São Paulo, no mês passado¹, assim como em outros locais, quando se verificam as exibições de música de vanguarda.

Por sua própria natureza comunicativa, o mundo dos signos, isto é, a linguagem, não pode ser propriedade de ninguém e de nenhum grupo isolado. Quando alguém tem acesso a um certo conjunto de signos sonoros, a que chamamos de “música”, isto indica que esses signos se tornaram inteligíveis para esse leitor e intérprete — vale dizer que esses signos se tornaram capazes de significados para esse usuário. Pode ele também especializar-se em algumas manifestações particulares desse conjunto de signos (“música clássica”, por exemplo). Com o tempo, esse grupo de usuários (compositores, regentes, instrumentistas, cantores, críticos, ouvintes) vai emprestando e fixando certos significados nesses signos — até um ponto tal de congelamento que acabam por confundir os significados que emprestaram aos signos com os próprios signos. Dessa forma, de iniciados passam a emprestadores de significados e, em seguida, a “proprietários” dos signos. Eis por que vemos, pelo mundo afora, sócios-quotistas de Mozart, condôminos de Beethoven, acionistas de Chopin... Falam da música eterna de Beethoven porque crêem assim incorporar aos domínios de sua sensibilidade uma parcela de eternidade. Nem foi por outra razão que, a uma certa altura do concerto em São Paulo, depois de Pedrinho Mattar haver emendado, indiferentemente, trechos de Chopin e de tangos argentinos, uma senhora, do balcão, entre angustiada e feroz, exclamou: “Não me toquem no meu Mozart!”

1. Novembro de 1965.

Consumo

O que se academiza não são os signos, mas o uso que deles se faz. Uma mensagem se consome e desgasta como qualquer produto e de acordo com o uso. Este é um dos aspectos da revolução do nosso tempo: de proprietários passamos a consumidores. Quanto mais fechado e imutável for o “sistema” ou a cooperativa de consumidores de signos, mais cresce a tendência dos usuários de se julgarem proprietários dos mesmos, mais redundantes se tornam os signos, mais se reduz o teor de informação desses mesmos signos. Passam eles a soar — para o grande público ou para uma nova faixa de consumidores — como aborrecidas garatujas ininteligíveis de eras mortas. É espantosa a capacidade social humana de condicionar aos signos poderosos e complexos sistemas de uso e comportamento, que se lhes grudam à existência como a pele ao corpo. Os significados de um conjunto de signos só não se alteram se se garantir a continuidade do mesmo contexto que os viu nascer e formar-se e do mesmo tipo de usuários. Estabelece-se então o ritual de manutenção dos significados. O Teatro Municipal, por exemplo, não é apenas um edifício destinado a abrigar espetáculos, mas um signo-lugar para um certo ritual significante através de certo teatro, certa dança e certa música para uma certa classe restrita de iniciados-proprietários. Os interessados nesse ritual sabem que, para preservar seus valores e significados, precisam defender sua “pureza”, sua “autenticidade” — ou seja, o “halo” que o vem caracterizando desde o seu nascimento ligado a um contexto histórico de mentalidade pré-industrial. O que eles tentam, na verdade, é impedir que uma “indiscriminada” massa de consumidores destrua os seus caros significados, criando novos e perturbando, assim, o seu mercado solene e tradicional. Não foi por acaso que a “ofensa” sentida pela diretora do Teatro Municipal de São Paulo se somou à da maior parte dos críticos musicais: “Uma coisa dessas, no nosso Teatro Municipal!?”

Destruição

Mas, voltando ao fenômeno da destruição e câmbio de significados, ele se dá, basicamente, de três maneiras: por relações inusitadas entre os signos de um mesmo sistema, por

deslocamento do contexto de apresentação desses signos e pela criação de novos signos (novas notações — no caso da música). Os três fenômenos se tornaram manifestos no Festival de Música de Vanguarda, levado no Teatro Municipal de São Paulo.

Para o primeiro caso, a peça de Webern, mestre incontestável da nova música: extrema condensação da matéria sonora (a peça dura menos de um minuto na execução) e relações intervalares surpreendentes (os intervalos são relativamente tão prolongados que os sons passam a se desenvolver não apenas no tempo, mas também no espaço). O segundo aspecto é o mais importante, atualmente, por envolver criticamente os níveis semântico e pragmático dos signos, ou seja, os níveis de significado e uso. Como já disse, quando os signos são deslocados de seu contexto habitual provocam a detonação de novos significados. Ninguém entra numa padaria para comprar gravatas. Ninguém vai ao Municipal para ouvir Chopin junto com o *jingle* de “Só Isso dá ao seu carro o máximo” — e no entanto estes dois últimos fenômenos pertencem ao mesmo mundo, ao mundo sonoro, ao mundo dos signos sonoros. A violentação do contexto tem sido uma das armas mais poderosas da crítica concreta da arte neste século (desde o movimento Dada, 1915). Uma bacia sanitária, por exemplo, é “lógica” num banheiro, não numa galeria de arte (foi o que faz Marcel Duchamp numa das exposições Dada).

O trabalho de John Cage, *Cage tacet*, e fases diversas das peças de Gilberto Mendes (*Blirium C 9*) e Willy Corrêa de Oliveira (*Ouviver música*) ilustram essa violentação crítica de contexto. Ninguém vai ao Municipal para ouvir “não-música”. Na execução da peça de Cage, Pedrinho Mattar dirige-se ao piano com um metrônomo na mão, dá-lhe corda, coloca-o sobre o instrumento e se retira, para voltar dando corda num despertador, que coloca também sobre o piano; em seguida, fecha o instrumento e finge dormir sobre ele; o relógio toca, ele “desperta”, recolhe despertador e metrônomo e se retira. Na peça de Gilberto Mendes, o excelente pianista Paulo Herculano ataca o teclado com a testa. Na obra de Willy Corrêa de Oliveira, o celista Dalton de Lucca subitamente se levanta e berra: “O sole mio!” — para logo depois emendar, de improviso: “Jogai, jogai, podeis jogar o que quiserdes!” (aludindo às bolotas de papel que estavam sendo

arremessadas por espectadores revoltados). Um exemplo de criação de signos novos se encontra na peça *Ouviver Música*, onde desenhos diversos (Mondrian, Al Capp, Alex Raymond etc.) sugerem aos intérpretes uma música qualquer, *ad libitum*. Que quer dizer tudo isto? Quer dizer que os músicos de vanguarda compreenderam que a música se estiola e fossiliza quando entregue a um círculo limitado de “sócios-quotistas musicais” e que é preciso devolvê-la à circulação sanguínea de uma nova massa de consumidores, de uma nova sensibilidade coletiva, nascida ao contato dos grandes meios de comunicação (cinema, rádio, televisão, jornais, revistas, anúncios, cartazes, discos e fitas gravadas, histórias em quadrinhos, foto-novelas etc.). Quer dizer que a arte deve ser reintegrada na vida de todos os dias e não relegada a pseudo-santuários musicais onde uns poucos privilegiados vão buscar escape para supostas angústias metafísicas. É a revolta da segunda-feira contra o domingo. Mas os “aposentados-natos” — como diria o genial Oswald de Andrade — detestam compreender isto. A juventude que aplaudiu entusiasticamente o espetáculo representa a vanguarda dessa sensibilidade de massa. Por que aplaudiu? Por que apoiou? Porque os novos signos detonaram significados novos, necessários à sua vida. De resto, é muito curioso observar que as pessoas não gostam daquilo que não entendem. Forçoso acabar com isto que se chama de “estética” — a qual deve dar lugar ao que Georg Henrik von Wright chama de “Lógica da Preferência”. Mas estes são outros 50 centavos (novos).

Retrospecto

No pós-guerra — mais precisamente, nos primeiros anos da década de 50 — os músicos jovens descobrem Webern (morto em 1945) e partem para o rigor serial (que é algo mais do que o simples dodecafonismo de Schonberg), contra a xaropada folclórico-nacionalista que deu fama e fortuna a muito compositor medíocre, desde Aron Copland até Khatchaturian, passando por Camargo Guarnieri e mesmo Villa-Lobos. Entre eles se salientaram Boulez e Stockhausen, que se reuniram em torno dos Concertos do *Domaine Musical*, no Théâtre Marigny, em Paris, e da revista do mesmo nome. Boulez partiria para o esgotamento das estruturas tradicionais, enredando-se em Stravinsky, Webern, De Gaulle e profícuas atividades de

regente — enquanto Stockhausen partia decididamente para a música eletrônica, na Rádio Colônia. Na Radio Diffusion Télévision Française, Pierre Schaeffer comandava o grupo da *música concreta* (ruídos colhidos ao natural e trabalhados eletronicamente — preservado um certo clima surrealista). Isolado, o norte-americano John Cage (com o pianista Walther Tudor a tiracolo) que, com o seu *Concerto para 12 rádios*, parecia colocar-se mais na linha de Erik Satie (cujas atividades e idéias musicais e não-musicais parecem ser mais importantes do que querem fazer supor os músicos do *sistema* e mesmo muitos artistas de vanguarda que pretendem combater o *sistema*). Nos festivais de vanguarda, em Donaueschingen e Darmstadt, as tendências passaram a se polarizar em torno dos *cagistas* e dos eletrônicos-serialistas (música permutacional, probabilística, aleatória — eletrônica ou não). Os jovens brasileiros pendem mais para esta última posição, até que o seu mestre confesso, Stockhausen, depois do extraordinário *Canto do Adolescente* (música eletrônica e voz infantil), incluiu sua peça *Kontakte* no *happening* musical que teve lugar em Nova Iorque, no ano passado, sob a denominação genérica de *Originale*. Aqui, houve de quase tudo, desde um *strip-tease* até a fumigação do público, obrigado a evacuar a sala do Carnegie Hall, aos protestos e tosses. Então, em São Paulo, Cozzella partiu para os primeiros *happenings*, na Galeria Atrium e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Neste ano *, na Universidade de Brasília, ele e Rogério Duprat, com a participação ativa de alunos de vários departamentos (colaboraram inclusive na composição das peças), realizaram um “acontecimento” memorável, onde “ouvir música” se concretizou a “ouvidos vistos” para todos — platéia e executantes. Eu também colaborei como “regente”, comandando os interruptores de luz da sala . . . Mas o espetáculo organizado por Diogo Pacheco foi, sem dúvida, o mais contundente, por levar a antropofagia musical ao arraial-símbolo da música tradicional e assentada: o Teatro Municipal. Trabalho benéfico que até mesmo seus detratores de hoje lhe creditarão no futuro.

Participação

Desde que Augusto de Campos, Haroldo de Campos e eu organizamos, em 1952, o grupo Noigandres (que lançou a

* 1965

poesia concreta, em 1956), temos estado no olho do ciclone. Em 1952, já possuíamos os discos de John Cage, com peças para piano preparado. Por essa época, Koellreuter já nos trazia as informações certas... e dava as interpretações erradas. Em 1953, estava em Teresópolis, para proferir palestras sobre a nova poesia, no Curso de Férias dos Seminários de Música Pró-Arte. Ali conheci Cozzella e Pacheco e ali realizamos oralizações dos poemas em cores de Augusto de Campos, inspirados na *klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbres) de Webern. Nesse mesmo ano conhecemos Pierre Boulez, que aqui esteve com a companhia Barrault-Renault. E nesse mesmo ano parti para a Europa. Em onze meses de Paris, tive encontros semanais com Boulez. Conheci Cage, Varese (morto em 1965). Philipot e o maestro Herman Scherchen. Com Boulez, participei da "batalha" da *première* de *Déserts*, de Varese, para orquestra e fita gravada, no Théâtre de l'Opéra Comique, se bem me lembro. Foi regida por Scherchen, em meio a uma balbúrdia dos diabos. Ajudei a vender entradas para os Concerts Marigny, em 1955. Desde 1956, poemas concretos têm sido oralizados, musicados e executados por Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Koellreuter, Diogo Pacheco, Luís Carlos Vinholes, Willys de Castro, Claus Dieter-Wolff. Em 1962, propicieei a confecção do que acredito ter sido o primeiro filme comercial concreto, para televisão, com música eletrônica. Animação: Roberto Miller. Música: Damiano Cozzella. Anunciante: Casa S. Nicolau. Duração: 20 segundos.

Futuro

Devemos compreender que o registro direto do som é um fato novo na história do homem: data de pouco mais de meio século. Pensemos também no desenvolvimento dos processos audiovisuais. Na época de reprodução da obra de arte, torna-se obsoleta a idéia da arte desfrutada enquanto objeto raro. A própria idéia de arte é posta em questão. O que observamos em nosso tempo é a explosão da informação sonora. A riqueza sonora do nosso tempo (ruídos inclusive) aumenta na medida mesma em que se difunde pela coletividade. A massa consome signos sonoros em massa. O modo tradicional de ouvir e compreender a música constitui uma pré-ordenação arcaica, com seus significados esclerosados, que não podem ser

impostos ao grande público, pois a este o mundo industrial fornece tantos e tais meios de acesso e consumo do mundo sonoro, que ele próprio vai desenvolvendo sua capacidade de seleção e inteligibilidade. O que era qualidade se transforma em quantidade e é preciso encontrar os signos correspondentes a esta, para uma efetiva comunicação. O mundo das coisas vai-se dissolvendo e cedendo lugar ao mundo dos signos e da comunicação vital e vivencial. O mundo das coisas é feito para a posse, o mundo dos signos para a comunicação e a cultura. Os objetos industriais, hoje, participam também da natureza da linguagem. O caos da informação sonora que nos aturde está a exigir uma ordem (não definitiva — mas probabilística e mutável). Ordenar é selecionar e codificar. Codificar é transformar em signo — é significar, é tornar inteligível. Portanto, é comunicar. Esta é a tarefa dos músicos de vanguarda, que de preferência devem atuar para e dentro dos meios de comunicação de massa, até que o sistema tradicional se transforme e seja absorvido. Sim, pois, evidentemente, devem prosseguir as execuções da música do passado, desta vez para audiências cada vez maiores, de modo a enriquecer essas obras de novas significações. Como todos os signos, os signos musicais só adquirem real significado histórico no seu uso e consumo. Só a quantidade e a multiplicidade permitem a criação de novas realidades inteligíveis.

O ENSINO AUTOMÁTICO

Exposição de motivos

Em relação ao Desenho Industrial, e particularmente na época da 2.^a Revolução Industrial (Automação), deve dar-se por superada — por puramente subjetiva — toda e qualquer atitude, inclinação ou tendência que vise a qualificar pejorativamente o que é “mecânico” (Norbert Wiener).

Nos países em estágio de desenvolvimento, como o Brasil, que vêm herdando tecnologia e *know how* e que só agora começam a tomar consciência da necessidade de formar sua própria tecnologia, as orientações ou idéias (geralmente oriundas de regiões pouco industrializadas) visando a assimilação e a industrialização da tradição artesanal, têm redundado em fracasso, nisto que o *design* deste teor acaba fatalmente por se endereçar a um mercado restrito e confinado, onde o *status* social e a aspiração de *status* constituem a principal motivação de compra e consumo (o “consumo conspícuo”, de Veblen), sem falar no heteróclito mercado do *kitsch* (objetos de adorno: artesanato seriado).

As perplexidades da atual fase de industrialização brasileira não devem induzir o *designer*, por contaminação, lacunas de informação ou falsa noção de responsabilidade social “nacional”, a dúvidas e perplexidades “artesanais”, pois o *design* prospectivo (lançado para o futuro) é justamente o que mais envolve responsabilidade social, econômica, tecnológica, pedagógica e industrial.

A defesa — até mesmo inconsciente, às vezes — do artesanal se apóia quase que exclusivamente em razões de ordem estética e histórico-tradicional (o “neo-colonial”), para não dizer sentimental. Do ponto de vista da dinamização social e econômica, é insustentável. O exemplo alemão, neste campo

particular (assimilação do artesanato), não pode ser seguido no Brasil em nenhum setor de atividades.

Compete-nos lembrar, como exemplo, que a recuperação do Nordeste implica o desmantelamento da estrutura tradicional (artesanal). Atente-se, igualmente, para o atual fenômeno de “americanização” da Europa, fenômeno que parece acompanhar necessariamente todo processo de ativação do mercado interno de consumo.

Conclusão: o desenhista industrial, obrigatoriamente voltado para a produção em série — senão em massa — não pode continuar a ser produzido “artesanalmente” nas escolas.

Por razões econômicas — e mesmo levando-se em conta a relativa precariedade das condições materiais, dos quadros docente e discente (ou talvez por isto mesmo), o desenhista industrial, no Brasil, deve também ser produzido em série.

O ensino automático

O ensino deve ser concebido e praticado como uma *linha de montagem da informação* (teórica e prática).

Fica eliminada, dessa forma, entre outras coisas, a tradicional noção de “professor”, bem como a tendência entrópica à sua multiplicação e diversificação. Os professores passam a ser *programadores* e integrarão um *Núcleo de Programação*.

A coordenação dos programadores e, principalmente, dos programas (bem como a cronogramação — tempos máximo e mínimo — destes) no e pelo Núcleo de Programação, é *conditio sine qua non* do funcionamento do sistema.

Em condições materiais mais favoráveis, pode-se organizar um Núcleo de Aplicação, constituído de programadores de segundo escalão e que funcionarão como orientadores e consultores dos alunos, em relação ao cumprimento dos programas.

Os alunos devem ser peças ativas, integrantes e integradas, do sistema didático, pois de suas respostas (comportamento e resultado final: “aluno-produto”) devem surgir continuamente os dados novos que permitam as alterações necessárias nas programações.

Ao fim do curso e do percurso, o aluno — além do trabalho específico de desenvolvimento de projeto, que deve apresentar como tese de licenciatura profissional — apresen-

tará também um relatório, tão completo quanto possível, de sua experiência curricular, o qual será complementado por duas entrevistas (uma individual e outra coletiva) com os membros do Núcleo de Programação. Trata-se de entrevistas bipolares, em que os alunos também proporão suas questões e problemas aos programadores.

Não haverá graduação (seriação) por ano, mas graduação por complexidade de programação. Isto significa que, conforme suas conveniências e capacidade, o aluno poderá concluir o curso em maior ou menor prazo.

Ao nos referirmos a “experiência curricular”, empregamos a expressão no seu etimológico, exato e concreto sentido, pois todo o ensino deverá ser marcadamente experimental (experimentalismo sistemático, relacionado a processos estatísticos e probabilísticos de aproximação, pesquisa, averiguação e avaliação).

O chamado corpo discente passa a ser sistema de alunos ou *sistema* discente, destinado a colher e processar dados (informações), de acordo com certos critérios (programações).

É óbvia a analogia de todo o sistema não só com a cadeia de montagem, como com o processo de operação dos computadores eletrônicos.

A escola deve ser uma fábrica-comunidade de alunos (sem prejuízo da descentralização) e deve visar ao maior índice de produtividade-eficiência e o mais baixo custo-aluno. Por descentralização, entenda-se a não-necessidade de concentrar a escola num núcleo de construções e serviços. Por alunos, entendam-se pesquisadores e profissionais experimentais *in progress*.

Aulas

As aulas, teóricas e práticas, serão ministradas sob a forma de testes (verbais, visuais, sonoros, audiovisuais e instrumentais ou materiais) e constarão de 3 partes distintas:

1. Introdução teórica, com bibliografia (quando couber);
2. Proposição dos testes e exercícios (com indicação de prazo e, se for o caso, do local de execução);
3. Execução e apresentação do trabalho, juntamente com contraproposição crítica do aluno ou alunos (equipe).

Conclusão

Deve ficar claro, se já não o ficou, que, neste sistema, as questões atinentes a estética e qualidade passam a plano secundário (embora não eliminadas, de todo). São de primeiro plano as questões relativas a quantidade e significação (Semântica e Pragmática do Produto). Referimo-nos à época atual, pois a orientação ideológica geral deve estar sempre vinculada às necessidades da contingência histórica, isto é, deve mudar de acordo com as necessidades histórico-sociais.

(I Seminário Nacional de Ensino
de Desenho Industrial.)

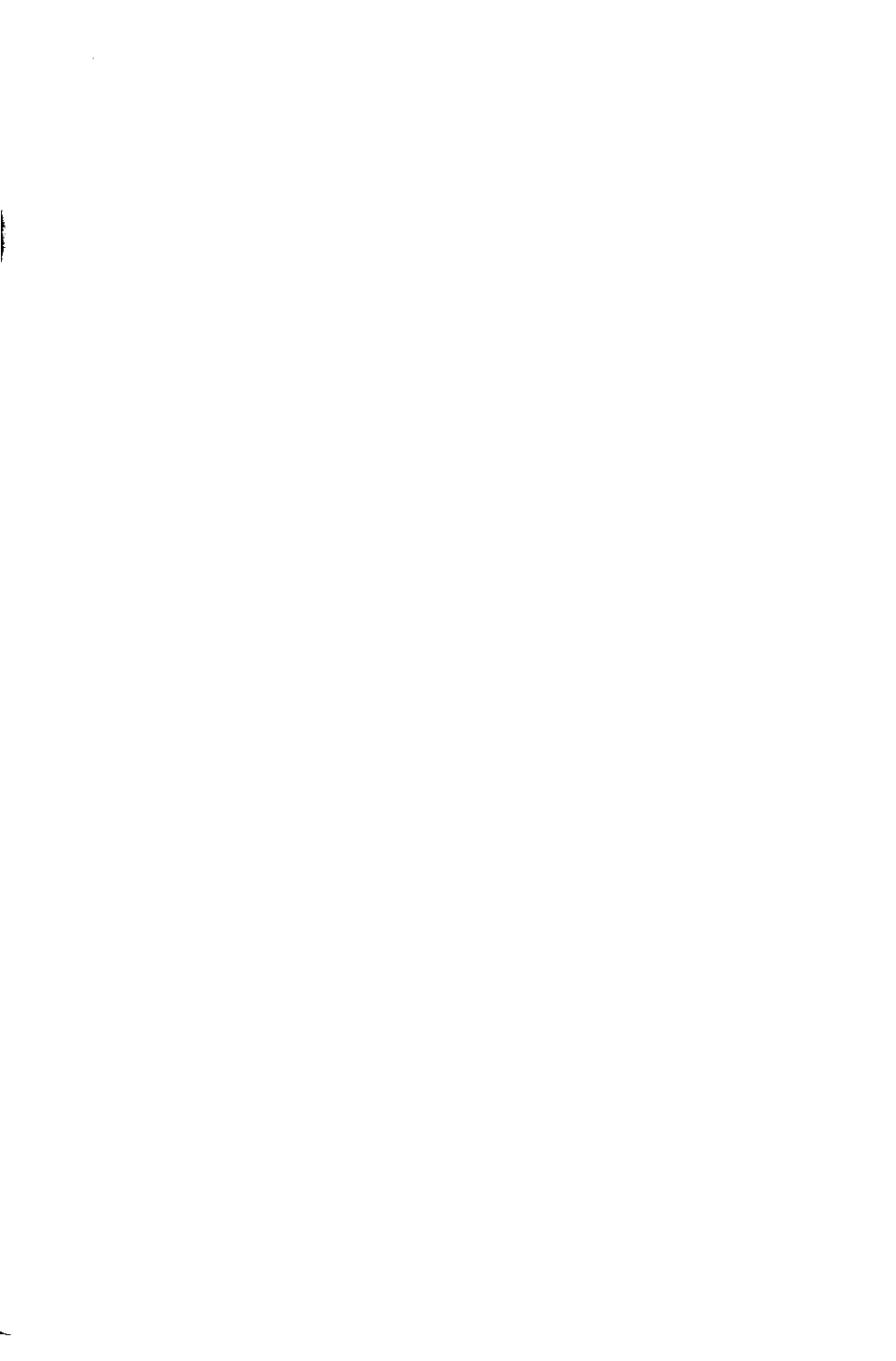
*Rio de Janeiro, GB
Junho 1965.)*

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AL CAPP, 110.
AMARAL, Tarsila do, 102.
ANDRADE, Carlos Drummond de, 50, 58, 60.
ANDRADE, Mário de, 104.
ANDRADE, Oswald de, 11, 52, 63, 76, 89, 90, 91, 95, 96, 101, 102, 110.
ARCHER, Bruce, 62, 93.
ARISTÓTELES, 59.
ASSIS, Machado de, 63.
- BANDEIRA, Manuel, 29, 30.
BANHAM, Reyner, 93, 104.
BARTHES, Roland, 24.
BEETHOVEN, Ludwig von, 107.
BENJAMIN, Walter, 71, 74, 98.
BENSE, Max, 60, 61.
BOLDINI, Giovanni, 99.
BOULEZ, Pierre, 110, 112.
BRAILE, Louis, 18.
BROWNING, Robert, 89.
BYRON, Lord, 80.
- CAGE, John, 109, 111, 112.
CAMPOS, Augusto de, 91, 111, 112.
CAMPOS, Haroldo de, 111.
CAMUS, Albert, 78.
CARNAP, Rudolf, 27.
CASSIRER, Ernst, 77.
CASTRO, Willys de, 112.
CHACRINHA (Abelardo Barbosa), 75.
CHASE, Stuart, 28.
CHERRY, Colin, 16, 18, 39, 60.
CHOPIN, Frédéric, 107, 109.
- CHRYSSA, 103.
CONFÚCIO, 20.
CONSTANTINE, Eddie, 95.
COPLAND, Aron, 110.
COSTA, Lúcio, 65.
COZZELLA, Damiano, 61, 111, 112.
- D'A. JONES, Peter, 75.
DE GAULLE, Charles, 110.
DEWEY, John, 24.
DIAS, Antônio Gonçalves, 29, 30.
DIETTER-WOLFF, Claus, 112.
DUCHAMP, Marcel, 109.
DUHAMEL, Georges, 71.
DUPRAT, Rogério, 61, 111, 112.
- ECO, Umberto, 25, 50, 64, 81, 99.
EISENSTEIN, Sierguei, 20.
- FARIA LIMA, 65.
FENOLLOSA, Ernst, 20.
FLAUBERT, Gustave, 12.
FORD, Henry, 13, 90.
FREI, Eduardo, 65.
FUCHS, W., 60.
FULLER, Buckminster, 89, 90.
- GARNIER, Pierre, 95.
GERSTNER, GREDINGER & KUTTER, 105.
GIBBS, Willard, 48.
GIORGI, Bruno, 66.
GODARD, Jean-Luc, 72, 95.
GOURMONT, Rémy de, 58.
GREENBERG, Clement, 98, 100.
GREGOTTI, Vitorio, 64.

- GUARNIERI, Camargo, 110.
 GUTENBERG, Johannes, 13.
- HAYAKAWA, S. I., 28.
 HEFFERTON, 103.
 HEGEL, Friedrich, 81.
 HERCULANO, Paulo, 109.
 HITLER, Adolf, 99.
- JAKOBSON, Roman, 24, 25, 38.
 JAMES, Henry, 57, 58.
 JAMES, William, 24.
 JOHNS, Jasper, 102.
 JOYCE, James, 40, 59, 76.
- KENNEDY, John F., 52.
 KHATCHATURIAN, 110.
 KOELLREUTER, A., 112.
 KÖNIG, M., 64.
 KORZIBSKY, Alfred, 27, 28.
- LANGER, Suzanne K., 26.
 LEFEBVRE, Henri, 28.
 LENIN, Vladimir Ilitch, 99.
 LEVI, Livio Edmondo, 93.
 LEVI-STRAUSS, Claude, 25.
 LEWIS, Jerry, 72.
 LEWIS, Windham, 90.
 LUCCA, Dalton de, 109.
- MAGALHÃES, Couto de, 90.
 MALDONADO, Tomás, 93, 95.
 MALLARME, Stéphane, 12, 40, 57.
 MANDELROT, Benoît, 59, 60.
 MANGE, Roberto S. de Carvalho, 88.
 MARKOV, Andrei, 38, 41, 42.
 MARX, Karl, 73, 89.
 MATTAR, Pedrinho, 107, 109.
 MAUA, Barão de, 90.
 McLUHAN, Marshall, 13, 72, 78, 80.
 MEDAGLIA, Júlio, 112.
 MENDES, Gilberto, 109, 112.
 MILLER, G. A., 41, 58.
 MILLER, Roberto, 112.
 MOLES, Abraham, 77.
 MONDRIAN, Pietr, 91, 110.
 MONTENEGRO, Tullio Hostfljo, 60, 67.
 MORRIS, Charles, 24, 25, 38.
- MORSE, Samuel, 18, 37, 39.
 MOZART, Wolfgang Amadeus, 61, 107.
- NIEMEYER, Oscar, 65.
 NIETZSCHE, Friedrich, 52, 57.
- OGDEN, C. K., 24, 27.
 OLIVEIRA, Willy Corrêa de, 109, 112.
- PACHECO, Diogo, 111, 112.
 PAVLOV, Ivan, 24.
 PEIRCE, Charles Sanders, 24, 25, 27, 38, 85, 86.
 PELE (Edson Arantes do Nascimento), 92.
 PHILIPOT, André, 112.
 PININFARINA, 75.
 PINTO, Luiz Ângelo, 61, 77.
 PIRANDELLO, Luigi, 71.
 POE, Edgar Allan, 12, 37, 38, 57.
 POLLOCK, Jackson, 102.
 POMBAL, Marquês de, 64.
 PONGE, Francis, 61.
 POUND, Ezra, 20, 33, 40, 57, 90.
 PRESTES MAIA, 65.
 PROUST, Marcel, 33.
- RAMOS, 103.
 RAYMOND, Alex, 103, 110.
 RESTANY, Pierre, 91, 92.
 RICHARDS, I. A., 24, 27.
 ROHE, Mies van der, 40.
 ROSA, João Guimarães, 60, 63.
 ROSENFELD, Anatol, 81, 98.
 RUSCHA, 103.
- SARRAUTE, Nathalie, 97.
 SATIE, Erik, 111.
 SAUSSURE, Ferdinand de, 25.
 SCHAEFFER, Pierre, 111.
 SCHERCHEN, Herrman, 112.
 SCHOENBERG, Arnold, 110.
 SHAKESPEARE, William, 75.
 SHANNON, Claude Elwood, 16.
 SOUSANDRADE, Joaquim de, 90.
 SOUZA, Pompeu de, 92.

- STALIN, Josef, 99.
STEIN, Gertrude, 60
STOCKHAUSEN, Karlheinz, 110,
111.
STRAVINSKY, Igor, 110.
- TIOMKIN, 103.
TRUFFAULT, François, 72.
TUDOR, Walther, 111.
- VALERY, Paul, 12, 57, 59.
VARESE, Edgard, 112.
VARGAS, Getúlio, 28.
VEBLÉN, Thorstein, 73, 115.
- VICO, Giambattista, 77.
VILLA-LOBOS, Heitor, 110.
VINHOLES, Luís Carlos, 112.
VOLPI, Alfredo, 102.
- WEAVER, Warren, 16.
WEBERN, Anton, 109, 110, 112.
WIENER, Norbert, 11, 13, 47, 48,
54, 65, 115.
WIESER, Wolfgang, 15.
WISS, Marcel, 105.
WRIGHT, Georg Henrik von, 110.
- ZIPF, G. K., 58, 59, 60.



Outras obras de interesse:

ARTE E ESTÉTICA

- RETROSPECTIVA * — *Geraldo Ferraz*
TENDENCIAS DA ESCULTURA MODERNA — *Walter Zanini*
ESTÉTICA, PSICOLOGIA E RELIGIAO — *L. Wittgenstein*
ESTÉTICA E TEORIA DA ARTE * — *Harold Osborne*
O MANEIRISMO * — *John Shearman*
HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA AMERICANO — *Robert Sklar*
ARTE MEDIEVAL — *George Henderson*
A APRECIACÃO DA ARTE — *Harold Osborne*

COMUNICAÇÃO E CIBERNÉTICA

- OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO COMO EXTENSÕES DO HOMEM
— *Marshall McLuhan*
LINGUAGEM, PSICOLOGIA E COMUNICAÇÃO —
George A. Miller (org.)
COMUNICAÇÃO INTERNACIONAL — *Heinz-Dietrich Fischer e*
John Calboun Merrill (orgs.)
CIBERNÉTICA E SOCIEDADE — *Norbert Wiener*
CULTURA DE MASSA — *Rosenberg e White (org.)*
IDEOLOGIA, ESTRUTURA E COMUNICAÇÃO — *Eliseo Verón*
INTRODUÇÃO A TEORIA DA INFORMAÇÃO * — *E. Edwards*
DEUS, GOLEM & CIA. — *Norbert Wiener*
MANUAL DO PRODUTOR DE TV — *Colby Lewis*
TELEVISÃO EDUCATIVA — *Richard C. Burke*
ORGANISMOS, ESTRUTURAS, MÁQUINAS — *Wolfgang Wieser*
CIBERNÉTICA E COMUNICAÇÃO * — *Isaac Epstein (org.)*
PSICOLOGIA DA COMUNICAÇÃO HUMANA — *John Parry*
PRAGMÁTICA DA COMUNICAÇÃO HUMANA — *Watzlawick,*
Beavin e Jackson
OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS —
J. W. Tebbel

LINGÜÍSTICA E SEMIOLOGIA

- DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA — *J. Dubois e outros*
LINGÜÍSTICA E COMUNICAÇÃO — *Roman Jakobson*
CURSO DE LINGÜÍSTICA GERAL * — *Ferdinand de Saussure*

- LINGÜÍSTICA E ESTILO * — *Enkvist, Spencer e Gregory*
AS GRANDES CORRENTES DA LINGÜÍSTICA MODERNA —
Maurice Leroy
- ESTRUTURALISMO E LINGÜÍSTICA — *Oswald Ducrot*
ASPECTOS DA LINGÜÍSTICA MODERNA * — *Archibald A. Hill (org.)*
ELEMENTOS DE SEMIOLOGIA * — *Roland Barthes*
SEMIOLOGIA E COMUNICAÇÃO LINGÜÍSTICA * — *Eric Buysse*
INTRODUÇÃO A LINGÜÍSTICA ROMÂNICA * —
Maria Luísa F. Miazzi
- SEMIÓTICA E FILOSOFIA * — *Charles Sanders Peirce*
MENSAGENS E SINAIS * — *Luis J. Prieto*
SEMÂNTICA ESTRUTURAL * — *A. J. Greimas*
SAUSSURE: PRO E CONTRA — *Louis-Jean Calvet*
FUNDAMENTOS DA LINGÜÍSTICA CONTEMPORÂNEA —
Edward Lopes
- DIALOGOS COM MITSOU RONAT — *Noam Chomsky*
O PROJETO SEMIÓTICO * — *Carontini e Peraya*
NOVOS HORIZONTES EM LINGÜÍSTICA * — *John Lyons (org.)*
TRADUÇÃO: OFÍCIO E ARTE * — *Erwin Theodor*
OS PROBLEMAS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO — *Georges Mounin*
PSICOLOGIA DA LINGUAGEM * — *Robert F. Terwilliger*
INTRODUÇÃO A PSICOLINGÜÍSTICA * — *Jean-Michel Peterfalvi*
PSICOLOGIA E ENSINO DE LINGUAS — *Wilga M. Rivers*
PRINCÍPIOS DE SEMÂNTICA LINGÜÍSTICA (Dizer e Não Dizer)
— *Oswald Ducrot*
- INICIAÇÃO METÓDICA A GRAMÁTICA GERATIVA —
Christian Nique
- O SIMBOLISMO EM GERAL — *Dan Sperber*
DISCURSO, TEXTO E SIGNIFICAÇÃO — *Edward Lopes*
O CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA * — *Jacqueline Fontaine*

HISTÓRIA LITERÁRIA E TEORIA DA LITERATURA

- PEQUENO DICIONÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA —
José Paulo Paes e Massaud Moisés (org.)
- HERÓIS E VILÕES NO ROMANCE BRASILEIRO * —
Gilberto Freyre
- HISTÓRIA CONCISA DA LITERATURA BRASILEIRA —
Alfredo Bosi
- A LITERATURA PORTUGUESA — *Massaud Moisés*
TEORIA DA FORMA LITERÁRIA * — *Kenneth Burke*

INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS — *Erich Auerbach*
A ANÁLISE LITERÁRIA — *Massaud Moisés*
O CASTELO DE AXEL — *Edmund Wilson*
ABC DA LITERATURA — *Ezra Pound*
A ARTE DA POESIA * — *Ezra Pound*
ESTRUTURALISMO E POÉTICA — *Tzvetan Todorov*
NOVOS ENSAIOS CRÍTICOS / O GRAU ZERO DA ESCRITURA
— *Roland Barthes*
INTRODUÇÃO A TEORIA DA LITERATURA —
A. Soares Amora
O POETA EM TODOS NÓS — *A. D. Van Nostrand*
A LUTA PELA EXPRESSÃO * — *Fidelino de Figueiredo*
ESTILÍSTICA ESTRUTURAL — *Michael Riffaterre*
ANATOMIA DA CRÍTICA — *Northrop Frye*
DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS — *Massaud Moisés*
O TEMPO NO ROMANCE * — *Jean Pouillon*
A FICÇÃO E AS IMAGENS DA VIDA — *William H. Gass*
RETÓRICA GERAL * — *J. Dubois e outros*
INTRODUÇÃO AO ESTUDO CRÍTICO DA LITERATURA * —
Danziger e Johnson
ESTRUTURA DA LINGUAGEM POÉTICA * — *Jean Cohen*
ESTRUTURAS LINGÜÍSTICAS EM POESIA * — *Samuel R. Lewin*
LINGÜÍSTICA E POÉTICA * — *Daniel Delas e Jacques Filliolet*
A TÉCNICA DA FICÇÃO * — *Percy Lubbock*
FORMAS SIMPLES — *André Jolles*
METALINGUAGEM — *Haroldo de Campos*
ENSAIOS DE SEMIÓTICA POÉTICA * — *A. J. Greimas*
ROLAND BARTHES — *Roland Barthes*
O SER E O TEMPO DA POESIA * — *Alfredo Bosi*
SEMIÓTICA NARRATIVA E TEXTUAL * — *Claude Brémond e outros*
POESIA E REALIDADE — *Carlos Felipe Moisés*
PAVAO PARLENDA PARAÍSO — *José Paulo Paes*
INTRODUÇÃO À EDÓTICA * — *Segismundo Spina*
IDEOGRAMA: LÓGICA, POESIA, LINGUAGEM * —
Haroldo de Campos (org.)
PEQUENO DICIONÁRIO DE ARTE POÉTICA — *Geir Campos*
A ANÁLISE ESTRUTURAL DE TEXTOS — *André Niel*
A RETÓRICA DO SILÊNCIO * — *Gilberto Mendonça Teles*
CONCEITOS DE CRÍTICA — *René Wellek*

MESTRES DA MODERNIDADE

- AS IDEIAS DE CHOMSKY * — *John Lyons*
AS IDEIAS DE MCLUHAN * — *Jonathan Miller*
AS IDEIAS DE JUNG * — *Anthony Storr*
AS IDEIAS DE POPPER * — *Bryan Magee*
AS IDEIAS DE LEVI-STRAUSS * — *Edmund Leach*
AS IDEIAS DE MARCUSE — *Alasdair MacIntyre*
AS IDEIAS DE FREUD * — *Richard Wolheim*
AS IDEIAS DE REICH — *Charles Rycroft*
AS IDEIAS DE SARTRE — *Arthur C. Danto*
AS IDEIAS DE GANDHI — *George Woodcock*
AS IDEIAS DE WITTGENSTEIN * — *David Pears*
AS IDEIAS DE LUKACS — *George Lichteim*
AS IDEIAS DE BERTRAND RUSSELL * — *A. J. Ayer*
AS IDEIAS DE LAING — *Edgar Friedenberg*
AS IDEIAS DE WEBER * — *Donald MacRae*
AS IDEIAS DE EINSTEIN * — *Jeremy Bernstein*
AS IDEIAS DE MARX — *David McLellan*
KAFKA * — *Erich Heller*
LE CORBUSIER * — *Stephen Gardiner*
ARTAUD * — *Martin Esslin*
AS IDEIAS DE SAUSSURE — *Jonathan Culler*
AS IDEIAS DE ENGELS — *David McLellan*

* Co-edição com a Editora da USP.

Peça catálogo gratuito à

EDITORA CULTRIX

Rua Dr. Mário Vicente, 374, fone 63-3141
04270 São Paulo, SP

INFORMAÇÃO LINGUAGEM COMUNICAÇÃO

Décio Pignatari

Bem que se poderia dar a este livro o subtítulo de “cartilha brasileira de teoria da comunicação”, pois é nele que, desde 1968, os estudantes de nossas Faculdades vêm tomando seu primeiro e decisivo contacto com essa disciplina tão atual e tão atuante. Não se veja nada de depreciativo no termo “cartilha”, que designa, aqui, não o compêndio de conhecimentos rudimentares, mas de conhecimentos essenciais. Dê-se, por outro lado, ênfase ao adjetivo “brasileira”: longe de ser um apanhado mais ou menos arditoso da bibliografia estrangeira sobre o assunto, INFORMAÇÃO LINGUAGEM COMUNICAÇÃO é a destilação didática de uma profunda intimidade com os problemas da semiótica, da teoria da informação, da estética e da cultura de massas vistos à luz da experiência pessoal de um poeta e teórico de vanguarda doublé de professor universitário (USP e PUC de São Paulo). Nas páginas de INFORMAÇÃO LINGUAGEM COMUNICAÇÃO (que ora aparece em nova edição revista pelo autor), o professor e o estudante universitário de Comunicações, Letras, Artes, Ciências Sociais etc., bem como o leitor interessado em teoria da informação e semiologia, encontrarão uma exposição excepcionalmente clara e direta dos fundamentos dessas disciplinas, a par de criativos exemplos de como elas podem propiciar novos enfoques na área da cultura de massas, da arquitetura, do design industrial, das artes gráficas, da literatura e da música.

EDITORA CULTRIX