

Uma proposta de leitura semiótica para a animação *el empleo*

RESUMO

Com vistas a explorar o modelo interpretativo e os instrumentais da semiótica de linha francesa, buscamos discutir a animação argentina *El empleo*, dirigida por Santiago Bou Grasso e escrita por Patricio Gabriel Plaza, em 2008. O curta animado apresenta, em pouco mais de sete minutos, a rotina da personagem até sua chegada ao trabalho, elucidando de modo inusitado uma percepção de significado da força exercida nas tarefas humanas. Esse recorte de nosso corpus ilustra perfeitamente um dos regimes de interação arquitetados por Eric Landowski (2005): a programação, que prevê o princípio da regularidade, organizando a cena social das relações entre pessoas aos moldes técnicos e funcionais. Ao manusearmos tais pressupostos da sociosemiótica, em especial com relação aos regimes de sentido, esforçamo-nos em estabelecer analogias com os processos de ensino e aprendizagem. Isso porque compreendemos que os estilos de vida determinam e constituem nossos modos de presença no mundo e, por consequência, nossas práticas nos ambientes escolares. Nesse sentido, unimos, neste artigo, algumas reflexões em torno das linguagens próprias do gênero curta-metragem de animação, aliadas aos seus sincretismos e composição; e questionamos como se dão, ou poderiam se dar, as práticas sociais nas esferas formais do saber.

PALAVRAS-CHAVE: Animação. Leitura. Linguagens Sincreticas. Sociosemiótica.

Cássia Vanessa Batalha

cassiabatalha@bol.com.br

Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

Renan Luis Salermo

renansalermo@hotmail.com

Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

Loredana Limoli

anaderol@sercomtel.com.br

Universidade Estadual de Londrina (UEL),
Londrina, Paraná, Brasil.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Muitas são as buscas que nos levaram aos limites escolares. Os eventos e as expectativas em transformá-los nos mantêm neles. Não por creditarmos pouca importância e relevância aos seus participantes nos tempos atuais, mas sim, e principalmente, por compreendermos que é essencial o ajustar-se constante no mundo. Foi (e ainda é) necessário e custoso às sociedades, por exemplo, adaptar-se aos modelos políticos e econômicos vigentes; foram (e ainda são) também muito dispendiosas as relações que construímos com as tecnologias e artimanhas da comunicação. Estão e serão eternamente problemáticos os universos que têm o poder de determinar os saberes imprescindíveis àqueles que ali convivem.

É nesse emaranhado de um eterno estranhar-se com o presente que nos colocamos a pensar sobre o gênero animação, atribuindo-lhe a propriedade de contribuir de modo particularmente original para os processos de ensino/aprendizagem. Essencialmente porque é, enquanto produto cultural circundante aos domínios cinematográficos, um objeto de natureza complexa que deve ser apre(e)ndido, já que traz consigo, em potência, o poder de referência e subjetividade. Esse é o lugar onde vislumbramos o encontro de duas grandezas, uma face perceptiva e sensorial de objetivação e outra dirigida ao íntimo e imaginário. E grande parte disso é consequência do sincretismo de linguagens próprias da animação e de sua fluidez temporal, condicionada artificialmente por seus princípios técnicos que orquestram múltiplas possibilidades temáticas e, sobretudo, estéticas.

Por considerarmos essas facetas inerentes ao *corpus*, pretendemos reconhecê-lo e categorizá-lo, defendendo os impactos gerados em seu entorno, atentando-nos para a maneira como estes ordenam os gestos e atos de olhar. Entretanto, embora reconheçamos o inegável potencial do gênero para o trabalho escolar, no campo da leitura, observamos que o interesse teórico por ele é pouco manifestado pelos acadêmicos dos cursos de Letras, por exemplo. Alguns levantamentos realizados até o final do ano de 2014 no Banco de Dados de Teses e Dissertações da CAPES indicaram 376 pesquisas associadas às palavras-chave: “desenho animado”, “desenho infantil”, “cartoon” e “cinema de animação”. À primeira vista pode parecer um número bastante grande, todavia, dentre os trabalhos citados, somente 52 estão vinculados às Letras e outros 16 à Linguística. Em termos quantitativos e preliminares, podemos constatar que outras grandes áreas das Ciências Humanas (como a Comunicação, as Artes e a Sociologia) legitimaram com maior apreço os valores simbólicos e artísticos da animação.

O cenário em que se insere a filmografia do cinema de animação brasileira nos faz lamentar ainda mais a pouca inclusão do gênero em situação escolar. Três são os indicadores atestados por Carla Schneider e Hersog (2013, p. 144) para a confirmação da importância e da efervescência do cinema de animação em nosso território:

“(1) a evolução quantitativa que ocorre desde 2003, mediante o registro do lançamento de 12 longa-metragens animados; (2) o reconhecimento do Brasil como o país com o maior número de filmes selecionados na edição 2014 do Annecy - um dos festivais de cinema de animação mais prestigiados, em âmbito mundial; (3) a conquista do prêmio principal Cristal Award, na França, para obras

recentes como Uma História de Amor e Fúria (Luiz Bolognesi, 2013) e O Menino e o Mundo (Alê Abreu, 2013)” (SCHNEIDER E HERSOG, 2013, p. 144).

A razão de termos elegido como corpus de análise o curta El Empleo deve-se ao fato de se tratar de um produto cultural que circula por suportes bastante manuseados pelos jovens, como computadores, tablets e celulares – aliás, as demandas sociais contemporâneas quase não permitem a exclusividade. Outro fator importante para a escolha é o fato de ser um curta com pouco apelo comercial na indústria das mídias de massa. Tais qualidades acrescentariam discussões pertinentes para os contextos históricos correntes, visto o interesse acerca das materialidades dos meios que se impõem nas práticas de leitura hoje em dia. Os aparatos mudariam e, da mesma forma, mudariam as chances de manuseá-los. As imagens imobilizadas, repetidas e desaceleradas permitiriam que o material original revelasse, talvez, nuances que não seriam captadas de maneira consciente a 24 quadros por segundo. À vista disso, aponta Fontanille:

“É preciso articular de um lado, a leitura e a interpretação do texto inscrito e, de outro, a manipulação do objeto-suporte que é uma das fases de interação enunciativa entre os participantes dessa troca” (FONTANILLE, 2005, p.21).

Sendo assim, propomo-nos algumas considerações teóricas e práticas, com vistas a explorar os instrumentais da semiótica de linha francesa e, particularmente, as contribuições de Eric Landowski (2005) sobre os regimes de interação, na análise da animação argentina dirigida por Santiago Bou Grasso e escrita por Patricio Gabriel Plaza, em 2008. Isso porque acreditamos que o aparato teórico escolhido “permite descrever, analisar e interpretar consistentemente, pela metodologia do percurso gerativo de sentido, as ocorrências significantes do mundo (Oliveira, 2014, p. 297). E, entre elas, estariam os textos que nos rodeiam e nos atravessam e as práticas da Educação que nos rodeiam e nos atravessam igualmente, não só enquanto alunos ou professores, mas na medida em que admitimos também que aprender e ensinar são bens sociais constitutivos e partilhados por todos nós a todo momento.

DO MÉTODO AO REFERENCIAL TEÓRICO DA SEMIÓTICA DE LINHA FRANCESA

A semiótica de Paris, de base estruturalista e desenvolvida por Algirdas Julien Greimas, é localizada no quadro das disciplinas direcionadas ao estudo dos textos, contemplados em suas múltiplas dimensões sensíveis. Sucessora dos trabalhos de Saussure, de Hjelmslev e Benveniste, dá importância aos signos e às redes de relações das quais eles participam, tentando flagrar vestígios de regularidade, de permanência, de padrão. “Tratando de uma coleção de dados, o fazer semiótico só se exercerá na medida em que retiver apenas as características comuns” (Courtés, 1979, p. 43). Deste ponto de vista, suas abordagens para a significação, em termos metodológicos, encontram-se resumidas e especificadas no percurso gerativo de sentido, princípio definido sob componentes que se sobrepõem em níveis de profundidades diferentes, que vão do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.

Canônica, a teoria semiótica tem traçado, particularmente nas últimas décadas, caminhos de aprofundamento epistemológico, indo ao encontro de dispositivos analíticos para uma semiótica das experiências. Isso porque, antes, as manifestações significantes privilegiadas eram aparentemente estáticas e fechadas sobre si, com vistas às realidades, mas constituindo cada uma um todo relativamente autônomo e acabado. Nos últimos tempos, alterações se edificaram quando os desafios se voltaram à dinamicidade e suas condições emergenciais de sentido, em frequência, para as práticas de ser e estar no mundo. Afinidades estas que se aproximam muito dos campos da fenomenologia, *locus* onde nasceu o projeto semiótico. Sobre o caso, Landowski (2013, p. 12) assevera que: “Não há nisto nem o desejo de provocação nem a pretensão de invalidar os princípios da disciplina no interior da qual nós nos situamos. Trata-se, ao contrário, de ampliar seu alcance, de reavivar sua prática e enriquecer seus desafios” (tradução nossa).

Antes de descrevermos com mais cuidado os legados de Eric Landowski, é notável lembrar que as problemáticas anunciadas já eram prognosticadas e provocadas por Greimas, especialmente as noções acerca das práticas de vida e da estesia. Obras como *Sémiotique des Passions* (1991), coescrita por Fontanille, e *De l'imperfection* (1987) apresentam o contato com o devir das atuações semióticas, sem deixar de lado o rigor sistemático e caráter organizacional que perduram e lhe conferem aplicabilidade e importância até os dias de hoje.

Nessa direção é que aspiramos atuar, atendo-nos aos questionamentos advindos da sociossemiótica e suas formalizações aos regimes de interação e estilos de vida. Orientado por um viés pragmático e sistematizável, Eric Landowski, em seu livro *Les interactions risquées* (2005), defende a coexistência de quatro modelos de narratividade inscritos aos postulados clássicos de Greimas. São eles: a programação, o acidente, a manipulação e o ajustamento.

A primeira interação: a **programação**, analisada com mais profundidade em nosso corpus, tem a qualidade da previsibilidade, roçando, como menciona Fiorin (2014, p. 8), a insignificância. Avançamos desde já que as insignificâncias das práticas do fazer-fazer de nossa animação podem gerar uma percepção de mundo muito significativa em seus espectadores, já que há a encenação disfórica de um impedimento de fuga de uma aparelhagem servil e braçal. A segunda: o **acidente** não prevê antecipação, depende do acaso, do aleatório e, por isso, precisa em essência do consentimento e da aceitação de riscos. “Não dando vazão a qualquer forma de compreensão, elas [as descontinuidades arriscadas em extremo] nos colocam diante do sem sentido”, nos afundam no *absurdo* (Landowski, 2014, p. 71). Depois, temos: a **manipulação**, que atende à intencionalidade, à estratégia de um jeito unilateral, de um sujeito que opera sobre um outro não condicionado a aceitar seus valores. São os resquícios dos riscos. Dessa maneira, não é fatal o acerto ao outro, pois não há regularidade e assertividade preexistentes, porque as mesmas causas não produzem de forma automática os mesmos efeitos, visto as probabilidades de reações abertas às competências dos possíveis sujeitos manipuláveis. E, por último: o **ajustamento**, norteado pela sensibilidade, é dependente da cumplicidade, do sentir de seu parceiro, ou adversário. Nos limites do contágio, cada qual idealiza uma realização mútua, aceitando suas possibilidades e riscos.

Frente à oposição *continuidade vs. descontinuidade* (e, por consequência, a *não continuidade e não descontinuidade*), o estudioso põe em vigor arquiteturas

que regem a complexidade da situação interacional, colocando-as também ao alcance das reflexões antropológicas, já que “[...] em sua diversidade, assim como as práticas das quais dão conta, remetem a ontologias distintas, e cada uma delas supõe um regime específico de relações com o mundo” (Landowski, 2014, p. 13 e 14). As interações servem, então, como um metamodelo para as configurações postas em relação aos sentidos da vida, perspectivas filosóficas e existenciais “geralmente mascaradas pela tecnicidade de nossos instrumentos e de nossos objetivos imediatos (Landowski, 2014, p.14).

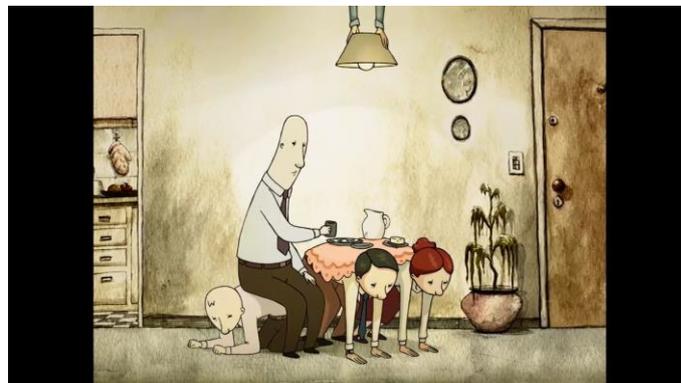
A animação *El empleo* e a programação em destaque

Figura 1



O curta animado apresenta, em um pouco mais de sete minutos, a rotina do protagonista até sua chegada ao trabalho, simulando o cotidiano de um sujeito submetido ao expediente. Sem fazer o uso da linguagem verbal, o filme faz duras críticas às formas de exploração humana e alegoriza a força de trabalho nos moldes de um estilo de vida regulado e utilitário. No filme, os personagens não têm nome ou caracterização especial, não demonstram personalidade, nem humanidade. Inscritos no quadro de uma programação *stricto sensu*, é negada aos tipos uma competência modal do querer fazer, articulando-se ao conteúdo do curta-metragem contornos e princípios de interobjetividade e exterioridade. E eis o choque! Ao assistirmos ao curta, notamos a exibição de figuras humanas em lugar dos objetos que nos servem, corpos esvaziados de suas subjetividades, coagidos por seus papéis temáticos e funções.

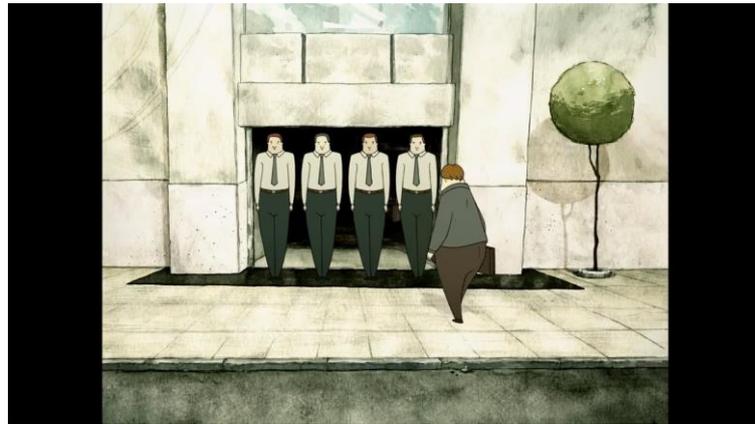
Figura 2



Fotograma 1

Nesse sentido é que a animação promove o estranhamento. É recorrente que tenhamos a noção de trabalho como condicionante de nossas práticas e interações, mas depararmos com um texto que nos coloque materialmente como objetos é singular e difícil. Ainda mais porque há o uso icônico das formas humanas com tais objetos ou ferramentas somados aos sons incidentais que fazem menção aos ruídos e barulhos apenas dos equipamentos. Esse sincretismo de ênfase e redundância se complementa e se combina para o reforço da mensagem de existência baseada em figuras de ordem da tecnocracia. Observemos, no plano de expressão dos fotogramas destacados, a relação de implicação entre os estados físicos dos personagens e seus movimentos:

Figura 3



Fotograma 2

Figura 4



Fotograma 3

Homens fortes e de uniforme se alinham e se deslocam como portas automáticas. O elevador só desce e sobe porque se liga a um contrapeso humano que opera um sistema de polias e engrenagens. É assim que, no decorrer da narrativa, somos forçados aos sentidos, que escapam à norma e se rearranjam, seduzindo-nos a experimentar uma nova realidade, muito ligada ao rompimento com os lugares comuns, com a percepção automatizada. De modo curioso e contrastivo, isso só acontece na medida em que o enunciador reforça o processo

automatizado de coisificação do homem mediado pela técnica do trabalho, que parece tornar as pessoas iguais às máquinas.

Outro dado recorrente, que intensifica o contágio entre os enunciatários, é o recurso da coletividade. Todos, semelhantes entre si, estão assujeitados ao sistema. Não pensemos, por lógica, que não há consciência destes sobre os atos que praticam (até porque não temos elementos textuais que possam validar o argumento como verdadeiro ou não); mas sim, que são, como menciona Landowski (2014, p. 42), “*ativos puros*, que nem por um instante deixam de executar seus programas, sempre os mesmos, sem jamais se perguntar por quê”. O coletivo, portanto, reforça a representação do paradigma: emprego, homem e coisa; rendendo as mesmas proposições a todos os setores e subdivisões, de todas e quaisquer instituições. Sob esse viés, podemos pensar que o “herói” protagonista só o é, na animação, por uma questão de enquadramento, já que as intenções, como um todo, se dão em potencializar o modelo como geral e inalterável.

Figura 5



Fotograma 4

Isso é tão evidenciado que, logo no início da animação, há um jogo de imagens entre espelho e reflexo, com o intuito de promover a sensação de reconhecimento no outro que serve a si.

Figura 6



Fotograma 5

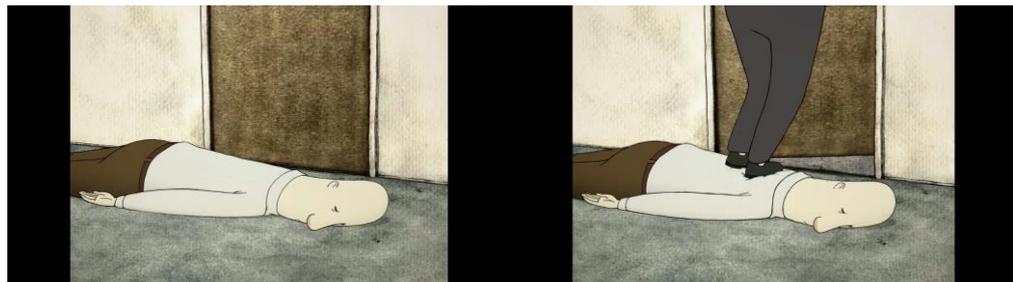
De forma a nos deixar em estado de suspense e chegando quase aos momentos finais, somos reportados a um plano mais geral e aberto que gera uma sensação de possibilidade de alteração do programa narrativo ao qual os personagens estariam vinculados – ou quase “aprisionados”. É aí que vislumbramos os desejos de mudança de valores do texto, com esperanças de um desfecho menos cruel e desolador. Criar uma expectativa de ruptura é uma estratégia conhecida para atrair o leitor/espectador: “[...] por sua função tímica, mas também por ser um elemento produtor de atividades antecipatórias de interpretação, o suspense é um dos ingredientes básicos para garantir a fidelização do público consumidor” (Limoli, 2014, p. 150). Por esse motivo é que a espera frente à porta é enfatizada e silenciada. Até ali pensamos que talvez seria ele o sujeito em conjunção com outras práticas de interação associadas ao trabalho. No entanto, o *continuum* narrativo perdura. Mais uma vez, somos arrebatados aos estados de coisas e as estratégias de manipulação do enunciador são realizadas, enfim, uma vez que nos tornamos destinatários participativos/agentivos em emoção.

Figura 7



Fotogramas 6 e 7

Figura 8

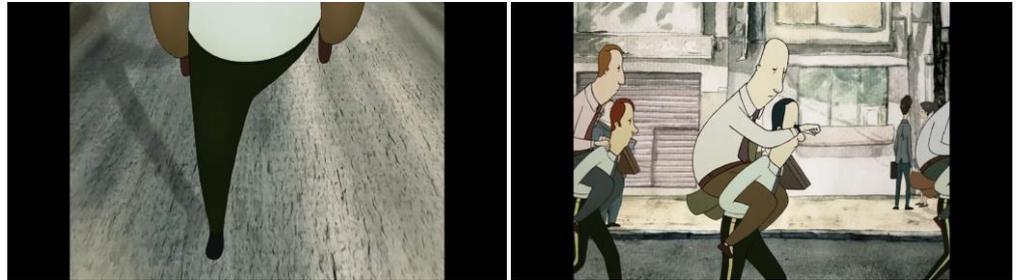


Fotogramas 8 e 9

Para Blikstein (2009, p.50 e 51) “[...] nossas percepções não são nunca ingênuas ou puras e são sempre reguladas a um sistema de crenças e artimanhas perceptuais”. Com essa advertência, firmamos consensualmente a inexistência de neutralidade de nosso corpus, que deixa transparecer fortes intenções de disforizar os sentidos circunscritos ao capitalismo. Neste caso, a apatia cromática, a falta de expressão dos personagens, a aparência que os coloca quase iguais, com vestimentas que destoam levemente uma das outras em seus recortes e cores solidificam a disforia acerca dos atuais modelos econômicos e políticos. Mas a máxima mais clara no correr dos fatos, contra seus meios de servilismo, é:

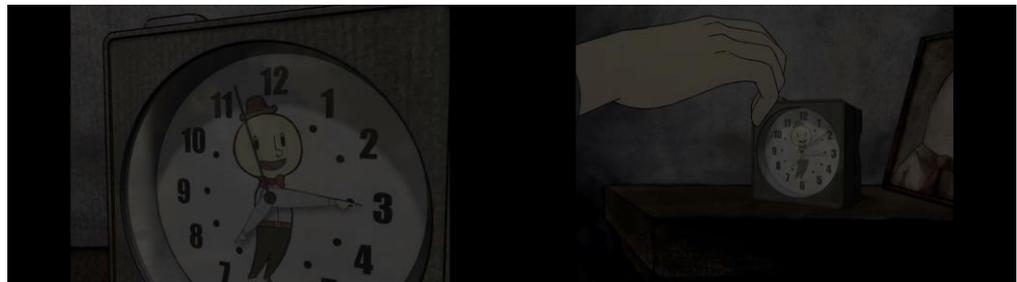
tempo é dinheiro! O tempo controlaria, assim, a aspectualidade e a duratividade das ações dos personagens. Vejamos algumas ocorrências a seguir:

Figura 9



Fotogramas 10 e 11

Figura 10



Fotogramas 12 e 13

Como constatamos, a cadeia isotópica disseminada no curta-metragem já ratifica tal leitura para o capitalismo, mas outros elementos do contexto semiótico legitimam com mais intensidade esse posicionamento. Outras produções, dos mesmos artistas, denunciam suas condutas ideológicas, dispondo marcas e pistas referentes a uma conjuntura enunciativa propensa a esses ideais. E isso pode ser levado em conta como “condições de produção, que influenciam as posturas linguísticas do sujeito enunciator” (LANDOWSKI, 1992, p. 168). Nossos enunciativos sublinham em suas obras, como um todo, problemas esquecidos de um sistema simbolicamente dotado de liberdade e escolhas, aproximando-o muito dos regimes totalitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contextos sociais e tecnológicos dos últimos tempos, consequência de processos históricos complexos e das novas demandas sociais, fundamentalmente originárias das Novas Tecnologias da Informação, direcionam-nos para outros modos de saber na contemporaneidade. Tais transformações, relacionadas aos novos arquétipos de linguagens e suportes, proporcionam infinitos tipos de mediações técnicas e solicitam modelos de letramento diversos e múltiplos. Porém, a realidade das salas de aula, nos últimos vinte anos ou mais, evidenciou-nos o mau uso e não reconhecimento da maior parte dessas práticas, principalmente, aquelas que lidam com os sincretismos linguísticos.

A partir do que foi exposto, compreendemos que a hibridização das práticas de letramento consideradas não-escolares com as que são legitimadas nos espaços de ensino/aprendizagem podem e devem ser orientações para se inaugurar um ambiente escolar profícuo e otimizado, além de, é claro, tornarem o aprendizado muito mais estimulante e criativo para os jovens estudantes. Dessa forma, e com o intuito de experimentar as potencialidades dos recursos que estão disponíveis no ciberespaço e explorar a expressividade das narrativas de artes sequenciais, analisamos a animação *El Empleo*, refletindo sobre suas influências favoráveis e colaborativas nas situações de práticas escolares. Nesse sentido, e considerando que “a sensibilidade não é dom inato, mas algo que se cultiva e se desenvolve” (Fiorin, 2011, p. 29), defendemos, aqui, um exercício instrumentalizado da leitura e da produção textual.

A semiotic reading proposal to the animation *el empleo*

ABSTRACT

In order to explore the interpretative model and the French semiotics instrumentals, we aim to discuss the Argentinian animation *El empleo*, directed by Santiago Bou Grasso and written by Patricio Gabriel Plaza, 2008. The short movie presents, in a little more than seven minutes, the routine of the character until the moment he arrives at work, elucidating in an unusual way a perception of the meaning over the strength exerted in human tasks. This approach in our corpus illustrates perfectly one of the regimes of interaction architected by Eric Landowski (2005): the programming that assumes the principle of regularity, organizing the social scene of the relation among people in technicist and functional form. On handling these social semiotic assumptions, especially regarding the regimes of meaning. We have striven to stablish analogies with the learning and teaching processes. Thus, we understand that the lifestyles determine and constitute our forms to be present in the world and, as a consequence, our practices in scholar environment. Therefore, we would unite, in this article some reflections around the proper language of the short animated movies, associated with its syncretism and composition; and we would question how the social practices in the formal sphere of knowledge happen or could happen.

KEYWORDS: Animation. Reading. Syncretic Languages. Social semiotic.

NOTAS

¹ “Il n’y a là ni désir de provocation ni la prétention d’invalider les principes de la discipline à l’intérieur de laquelle nous nous situons. Il s’agit au contraire d’en amplifier la portée, d’en revivifier la pratique et d’en enrichir les enjeux” (LANDOWSKI, 2013, p. 12).

² Eric Landowski (1992) encara o discurso a partir de sua capacidade de agir e fazer agir, em outras palavras, pelo prisma da pragmática, na medida em que a linguagem transmite mais comandos de ordem do que designações. Por assim dizer, sua pertinência se daria, então, na ilocução.

REFERÊNCIAS

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 2009.

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e Visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade Refletida: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LANDOWSKI, Eric. Une sémiotique à refaire? **Revista Galaxia**. São Paulo. n. 26. p. 10-33, 2013.

LANDOWSKI, Eric. **Interações Arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores/ Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014.

LIMOLI, Loredana. “Atualização narrativa, paixão e suspense na telenovela”. In: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da. (Orgs.). **Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

OLIVEIRA, Ana Claudia. "Semiótica como disciplina ancilar: as contribuições para a educação". In: FECHINE, Yvana; CASTILHO, Kathia; REBOUÇAS, Moema; ALBUQUERQUE, Mariana (Orgs). **Semiótica nas práticas sociais: Comunicação, Artes, Educação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SCHNEIDER, Carla; HERSOG, Vivian. O menino e o Mundo: quando o filme de animação emerge da poética do gesto entre o visual e o audiovisual. **Revista Orson**. Pelotas. n. 7. p. 143-153, 2013.

Recebido: 29 mai. 2016

Aprovado: 09 nov. 2018

DOI: 10.3895/rl.v20n31.4006

Como citar: BATALHA, Cássia Vanessa; SALERMO, Renan Luis; LIMOLI, Loredana. Uma proposta de leitura semiótica para a animação el empleo. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 31 p. 152-164, jul/dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

