O lampejo da semiose[1]

El destello de la semiosis

The Flare of Semiosis

DOI: https://doi.org/10.18861/ic.2026.21.2.4583

CONSTANTINE V. NAKASSIS

cnakassi@uchicago.edu - Chicago - University of Chicago, Estados Unidos.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6672-3792

CÓMO CITAR: Nakassis, C. V. (2026). O lampejo da semiose. *InMediaciones de la Comunicación, 21*(2). https://doi.org/10.18861/ic.2026.21.2.4583

RESUMO

Este artigo explora uma dialética da indexicalidade, teorizada de diferentes maneiras por distintas correntes da semiótica, como a práxis enunciativa (na semiótica da Escola de Paris) ou o fato linguístico total, as ordens indexicais e o enregistro (na antropologia linguística norte-americana), estendendo esses conceitos para refletir sobre o processo histórico por meio do qual diferentes tipos de coerência textual (icônica/estética, indexical/interacional e simbólica/denotacional) são mediados e sedimentados virtualmente como modelos culturais (isto é, como estilos estéticos, registros e gêneros narrativos). Como estudo de caso, examino o destino histórico do lens flare (lampejo de lente) no cinema norte-americano. Os lens flares resultam da refração da luz no interior da lente de uma câmera, produzindo rastros luminosos na imagem. Considerado, em determinado momento, uma imperfeição na estética dos estúdios de Hollywood da década de 1940, o lens flare foi posteriormente adotado pelos cineastas não comerciais da "Nova Hollywood", nas décadas de 1960 e 1970, juntamente com outras técnicas estéticas, como marcador de um realismo mais autêntico. Diretores posteriores fundiram essa estética cinematográfica da filmagem em ação real com os gêneros da ficção científica e dos espetáculos de efeitos especiais, recorrendo a essa estética ou estilo em contextos nos quais, na realidade, sequer eram utilizadas lentes. Hoje, consolidado como uma tradição dominante, o lampejo de lente persiste em videogames, filmes de animação e efeitos especiais digitais. Traçar essa história revela o surgimento, a estabilização e a transformação de normas semióticas virtuais por meio de sua entextualização, em uma dialética entre a "invenção da tradição" e a "tradicionalização da invenção". Compreender esse processo exige discernir a interação entre essas dimensões semióticas (a textualidade estética e sua estilização, a textualidade interacional/pragmática e seu enregistro, e a textualidade denotativa/narrativa e sua generificação). Em particular, sustento que o motor dessa dialética são os processos sociais de enregistro, de natureza indexical; isto é, que a indexicalidade funciona como uma porta de entrada entre o icônico e o simbólico, o possível e o geral, o virtual e o realizado.

PALABRAS CHAVE: *indexicalidade, estilo, registro, gênero, lampejo de lente, cinema, antropologia linguística.*

RESUMEN

Este artículo explora una dialéctica de la indicialidad teorizada de diversas maneras en diferentes teorías semióticas como praxis enunciativa (como en la semiótica de la Escuela de París) o el hecho lingüístico total, los órdenes indiciales y el enregistro (como en la antropología lingüística norteamericana), extendiendo estos conceptos para reflexionar sobre el proceso histórico mediante el cual diferentes tipos de coherencia textual (icónica/estética, indexical/interaccional y simbólica/

1 Publicado originalmente em inglês na revista *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 1, 29-57. https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/117774 Agradecemos ao autor e à revista pela oportunidade de publicar este valioso artigo na revista *InMediaciones de la Comunicación*.

denotacional) se median y sedimentan virtualmente como modelos culturales (es decir, como estilos estéticos, registros y géneros narrativos). Como estudio de caso, examino el destino histórico del "destello de lente" (*lens flare*) en el cine estadounidense. Los destellos de lente son el resultado de la refracción de la luz dentro de la lente de una cámara que deja estelas en la imagen. Considerado en su momento una imperfección en la estética de los estudios de Hollywood de la década de 1940, los cineastas no comerciales del "Nuevo Hollywood" de las décadas de 1960 y 1970 adoptaron el destello de lente —entre otras técnicas estéticas— como marcadores de un realismo más auténtico. Directores posteriores fusionaron esta estética cinematográfica del rodaje en vivo con los géneros de ciencia ficción y efectos especiales espectaculares, recurriendo a esta *estética* o *estilo* en contextos donde, de hecho, no se utilizaban lentes. Ahora, como tradición dominante, los destellos de lente perduran en videojuegos, películas de animación y efectos especiales digitales. Rastrear esta historia revela el surgimiento, la estabilización y la transformación de normas semióticas virtuales mediante su entextualización, una dialéctica entre la "invención de la tradición" y la "tradicionalización de la invención". Para comprender esto, es necesario discernir la interacción de estas dimensiones semióticas (textualidad estética y su estilización, textualidad interaccional/pragmática y su enregistro, textualidad denotativa/narrativa y su generificación). En particular, sostengo que el motor de esta dialéctica son los procesos indiciales sociales de enregistro, es decir, que la indicialidad sirve como puerta de entrada entre lo icónico y lo simbólico, lo posible y lo general, lo virtual y lo realizado.

PALABRAS CLAVE: *indicialidad, estilo, registro, género, destello de lente, cine, antropología lingüística.*

ABSTRACT

This paper explores a dialectic of indexicality variously theorized in different semiotic theories as enunciative praxis (as in Paris School semiotics) or the total linguistic fact, indexical orders, and enregisterment (as in North American linguistic anthropology), extending these concepts to think about the historical process by which different types of textual coherence (iconic/aesthetic, indexical/interactional, and symbolic/denotational) are virtually mediated and sedimented as cultural models (viz. as aesthetic styles, registers, and narrative genres). As a case study, I look at the historical fate of "lens flare" in American cinema. Lens flares are the result of the refracting of light within the lens of a camera that leave streaks on the image. Once considered an imperfection in the 1940s aesthetic of Hollywood studios, the anti-mainstream "New Hollywood" filmmakers of the 1960s and 1970s seized upon lens flare – among other aesthetic techniques – as markers of a more authentic realism. Later directors wedded this live-cinematographic aesthetic with science fiction genres and spectacular special effects, citing this *aesthetics* or *style* in contexts where, in fact, no lenses were used. Now the dominant "tradition", lens flares live on in video games, animated films, and digital special effects. Tracing this history reveals the emergence, stabilization, and transformation of virtual semiotic norms via realized entextualizations of them, a dialectic between the "invention of tradition" and the "traditionalizing of invention". To account for this requires us to discern these interplay of these semiotics dimensions (aesthetic textuality and its stylization, interactional/pragmatic textuality and its enregisterment, denotational/narrative textuality and its generfication); in particular, I argue that the driving engine of this dialectic are social indexical processes of enregisterment, that is, that indexicality serves as the gateway of the iconic and symbolic, possible and general, virtual and realized.

KEYWORDS: *indexicality, style, register, genre, lens flare, cinema, linguistic anthropology.*

1. INTRODUÇÃO

A semiose desdobra-se como sempre já presente, nunca ainda anterior, efetivamente singular e virtualmente conservada, diferença com repetição; ou, para retomar o tema deste número, como "entrante" (*in-venire*, invenção) e "transmitida" (*trans-dare*, tradição). Essas aposições constituem duas faces de Jano: uma voltada para a frente, a outra para trás. Na antropologia linguística, essa dialética foi teorizada de diferentes maneiras: nas noções de Silverstein sobre o *fato linguístico total* (1985) e as *ordens indexicais* (2003), e na discussão de Agha (2007) sobre o *enregistro*.

Tomando uma citação de Mauss que, por sua vez, cita Durkheim, o *fato linguístico total* de Silverstein refere-se às relações dialéticas não resolutivas entre estrutura linguística, prática (que realiza e refrata a estrutura) e ideologia (as conceitualizações que constroem e racionalizam o nexo entre estrutura e prática): a estrutura medeia a prática, que medeia a ideologia, a qual, por sua vez, medeia a prática, que medeia a estrutura. Esses são três vértices de uma semiótica genuína, em que a subtração de qualquer um deles (que medeia os outros dois) faz colapsar o plano da semiose.

A noção correlata de *ordens indexicais* capta o processo pelo qual o uso de qualquer signo indexical de ordem *n* é co(n)textualizado com outros signos, gerando (ou entextualizando) indexicalidades inovadoras de ordem *n+1*, que podem tornar-se iteráveis e convencionalizadas em diferentes contextos (e, portanto, competir com formas anteriores ou substituí-las)[2].

Partindo desses conceitos, o *enregistro* descreve o processo histórico pelo qual os modelos culturais de significados pragmáticos — por exemplo, "formas de fala": dialetos, registros de fala, gírias etc. — articulam-se com repertórios de formas sígnicas que podem, assim, representar os estereótipos a eles associados. Como insistiu Agha (2007), os registros — enquanto modelos virtuais — existem apenas nos eventos singulares em que são invocados. Entretanto, todo evento desse tipo implica necessariamente a coocorrência entre *tokens* de registro e signos que transcendem o registro em questão, dando origem a novos significados em contexto. Estes podem ressedimentar-se ao longo do tempo histórico como normas indexicais de ordem superior.

Poderíamos traduzir esses conceitos para os termos da semiótica continental, na qual podemos — com o bem-vindo risco da catacrese — vinculá-los ao que se denominou *práxis enunciativa* (Bertrand, 1993; Fontanille, 1998). A práxis enunciativa descreve esse movimento semiótico por meio de "modos de

2 Um caso conhecido é o do pronome inglês de segunda pessoa do plural *ye/you*, que, ao longo do tempo, substituiu o pronome de segunda pessoa do singular *thou*, uma vez que o uso deste último se tornou, historicamente, um índice de segunda ordem de um determinado tipo social de pessoa: atrasada, provinciana, "grosseira", mas também quacre. Essas indexicalidades, enquanto objetos de valor negativo para a maior parte da comunidade linguística, levaram ao abandono dessa forma, não apenas desfazendo as indexicalidades de ordem inferior associadas a ela (como signo de intimidade, igualdade, informalidade e denotação dêitica do destinatário), mas também conduzindo ao seu eventual desaparecimento e, posteriormente, à reorganização da categoria gramatical de PESSOA no inglês.

existência", nos quais virtualizações de diferentes naturezas são evocadas em realidades realizadas (eventos de uso) e, ao serem enunciadas dessa maneira, voltam a virtualizar-se, convertendo-se em potencialidades de usos futuros; um movimento que se fundamenta na rearticulação da *langue* e da *parole* de Benveniste como apropriação de um sistema virtual em um ato discursivo, e vice-versa.

Em todas essas formulações, a semiose *dinamiza-se* como um processo temporal, um fluxo rítmico possibilitado pela interação entre o encrônico e o acrônico, o singular e o geral, o padrão precariamente estável e aquilo que o perturba dinamicamente. Para desvendar essa dialética, é necessário compreender que, em sua essência, reside um fundamento semiótico particular, aquilo que Peirce denominou *indexicalidade*. Uma relação sígnica indexical baseia-se em uma conexão "existencial", "real", entre um sinsigno/signo-*token* e seu objeto. Contudo, Peirce observou que os fundamentos indexicais não são discretos, mas estão sempre implicados — por serem construídos a partir deles e reconfigurados para construí-los — com outros fundamentos, a saber, o icônico e o simbólico (a possibilidade de semelhança e a generalidade da convencionalidade, respectivamente). A indexicalidade é a ponte mediadora entre ambos, pois todo ícone (como possibilidade descontextualizada) e todo símbolo (como generalidade descontextualizada) deve *encarnar-se* em algum acontecimento para poder significar. Assim, todo processo sígnico participa da indexicalidade, seja "apontando" para "objetos" no "mundo" (o universo do discurso que o signo pressupõe/implica), seja por meio da justaposição espaço-temporal do signo com *outros* signos. A significação desdobra-se por meio dessas coocorrências indexicais, propagadas como ondas através de *texturas* de formas sígnicas (sendo as relações indexicais a urdidura e a trama da semiose), texturas cuja *coerência* dá origem a formas reconhecíveis e iteráveis —*textos*—(Silverstein & Urban, 1996), virtualidades que, ao serem *entextualizadas* (convertidas em texto), são descontextualizadas *e, portanto*, sempre recontextualizáveis/contextualizáveis (Bauman & Briggs, 1990), lançadas novamente à deriva no fluxo fluvial da vida social. Esse movimento de entextualização/contextualização constitui o motor da práxis enunciativa, do enregistro, das ordens indexicais, do fato linguístico total, do movimento do particular ao geral, do caos à ordem e de volta.

Falar de significação é, portanto, falar de indexicalidade. Onde há fumaça, há fogo, ou talvez devêssemos dizer, *flare* (chama ou lampejo)[3]. O substantivo inglês *flare* designa tanto um sinalizador utilizado para emitir um sinal quanto uma emissão instável e explosiva de luz. Como verbo, *to flare* significa arder intensamente por um instante e, em seguida, retornar a um estado mais tênue e

3 Nota da tradução: A palavra inglesa *flare* admite diferentes traduções conforme o contexto, não possuindo um único equivalente em português. Neste texto, serão utilizadas principalmente duas: lampejo, quando combinada com a palavra *lens*, para designar o lampejo de lente (*lens flare*), e chama, quando mencionada em relação ao fogo e ao Sol.

constante. As erupções solares (*solar flares*) são ejeções de energia, conversões de campos magnéticos (virtuais) em movimento cinético (realizado) que liberam força em um momento volátil. São descargas que ultrapassam os limites do sol e o estendem, ainda que sejam inerentes ao "sistema" do sol e de seus satélites (como a Terra).

Seguindo essa metáfora, poderíamos dizer que a indexicalidade implica (porque produz) o *lampejo* da significação, a contingência eruptiva necessariamente possível da semiose, a (re)produção do significado. Esse lampejo é intrínseco a um sistema de significação que está sempre inventando enquanto "transmite", sempre formando tradição ao dobrar e esquecer suas inovações dentro de si mesmo. O lampejo escapa à significação por já estar em sua própria essência, com erupções e emanações que se estendem através do plano do significado e que se reincorporam dinamicamente a ele (algo do lampejo retorna à superfície solar), mas nunca por completo; parte de sua energia flutua no espaço, escapando de sua origem, à deriva e capturada por outros "sistemas".

Com essa metáfora em mente, analiso a seguir a relação entre *enunciação* e *indexicalidade*, situando-as em relação à dialética da *entextualização/contextualização*. Distingo três tipos de entextualização: *estética, interacional* e *denotativa*; três princípios intertextuais que regem essas entextualizações: *estilo* estético, *registro* e gênero narrativo; e três processos históricos de convencionalização/institucionalização desses princípios intertextuais: *estilização*, *enregistro* e *generificação* (Tabela 1).

Tabela 1. Três tipos de textualidade, textos, metapragmática intertextual e processo de convencionalização

	Textuality (basis of coherence)	gives rise to/ is component of / entextualization → Text (precipitate of process of entextualization)	Inter-text (metapragmatic model of entextualization)	regiments/ encompasses → Historical process of conventionalization
Firstness	Aesthetic textuality (qualia, affect, iconic form)	Image-text (what is formed, depicted)	(Aesthetic) Style	Stylization
Secondness	Interactional textuality (performative, pragmatic [indexical] force, action)	Interactional text (what is done)	Register	Enregisterment
Thirdness	Denotational textuality (symbolic information structure, narrative)	Denotational text (what is represented, referred-to-and-predicated-about)	(Narrative) Genre	Generification

Fonte: É reproduzida a tabela que figura na versão original do artigo em inglês publicada pelo autor -https://www.rivisteweb.it/doi/10.14649/117774

Ilustramos isso com o exemplo do lampejo de lente: o efeito de refração da luz no interior da lente da câmera que produz raios ou manchas na imagem. Como elemento estético em diversos estilos e gêneros cinematográficos euro-americanos (isto é, tradições), o lampejo de lente evoluiu ao longo do tempo.

Diferentes processos de enregistro (reinvenções) impulsionaram sua práxis enunciativa, atribuindo-lhe valores indexicais sociais que dinamizaram sua vida social. Desse modo, o lampejo de lente oferece uma oportunidade privilegiada para refletir sobre aquilo que Sahlins (1999) denominou a "inventividade da tradição", que identificamos como uma dimensão intrínseca da práxis enunciativa da semiose.

2. ENUNCIAÇÃO, INDEXICALIDADE, ENTEXTUALIZAÇÃO/CONTEXTUALIZAÇÃO

A *indexicalidade* e a *enunciação* são conceitos vinculados, tanto histórica quanto intelectualmente. Na perspectiva da semiótica peirceana, a enunciação fundamenta-se em uma relação essencialmente indexical, na qual um fundamento simbólico se ancora ao evento de sua ocorrência, aquilo que Jakobson (1960) denominou "acontecimentos de fala" (*speech events*). Seguindo Silverstein (1976), podemos reinterpretar o acontecimento de fala de Jakobson como um modelo de indexicalidade, em que cada um de seus "fatores" constitui um potencial objeto indexical para alguma mensagem (um "texto"). Nesse ponto, surgem as seguintes perguntas: o que um texto pode *indexar*? E quais são as "funções" (*metaindexicais* ou *metapragmáticas*) que tornam possível essa indexicalidade? É evidente que, para signos como os pronomes pessoais, uma função constitutiva é o código denotativo em questão. Sem conhecimento do português, /ˈew/ e /ˈtu/ não podem cumprir a função referencial de indicar o falante e o interlocutor. De modo semelhante, as normas culturais de cortesia regulam metapragmaticamente o uso "apropriado" e "eficaz" dos pronomes e de outras formas de tratamento, sobretudo em línguas que possuem pronomes honoríficos.

Mas, para além dessa metapragmática normativa virtual, as relações indexicais, como já assinalamos, permanecem subdeterminadas fora de um evento de uso; mais precisamente, fora dos elementos semióticos que as acompanham, isto é, de seu "cotexto". Assim, na oração anterior que escrevi — "sem conhecimento do português, /ˈew/ e /ˈtu/ não podem..." — nenhum dos dois tokens funciona deiticamente (embora o "eu" que a antecede o faça). Na verdade, esses tokens operam em modo de menção: os signos que ocorrem simultaneamente — a notação do Alfabeto Fonético Internacional, o tema metalinguístico da discussão, o gênero (artigo acadêmico) — *enquadram* coletivamente esses signos para "deslocar" sua indexicalidade para outro lugar; na verdade, para lugar nenhum em particular!

Em suma, a *textura* constitui uma função metapragmática permanentemente ativa que regula a indexicalidade. Isso generaliza a função *estética* ou *poética* de Jakobson (1987 [1935], 1960), segundo a qual a justaposição indexical forma padrões icônicos, um "agrupamento" ou coerência que configura relações semióticas de ordem superior, aquilo que denominamos *textos*. Esses

textos/texturas emergem do ritmo e das ressonâncias temporais dos tokens-signos à medida que se desdobram e, ao mesmo tempo, regulam os valores indexicais das partes que os compõem.

Como assinalamos, os antropólogos linguísticos referem-se ao processo emergente, em tempo real, dessas relações de coerência como *entextualização*: a formação da *textualidade* e sua constituição como *texto* iterável. Os *textos* são, portanto, padrões virtuais que, embora emergentes, são em si mesmos acrônicos, precisamente porque, uma vez assim cristalizados, tornam-se tipos repetíveis (legissignos) que se (re)contextualizam continuamente. Cada *contextualização* desse tipo — como processo de atualização no nível dos sinsignos realizados — constitui um momento de potencial inventividade e inovação, de autodiferenciação do texto ao ser inserido em um contexto que o excede. Um caso particular de invenção é a reiteração da norma. Contudo, esse é apenas um efeito possível, e a (re)contextualização produz, com igual frequência, configurações e significados novos. Como observaram há muito tempo os formalistas russos, toda métrica, todo padrão, todo texto permite constitutivamente um "desvio", um *tropo*; e, ainda assim, cada uma dessas rupturas é, por sua vez, iterável, passível de entextualização como um padrão estável em si mesmo, uma nova norma que gera novas possibilidades trópicas.

Desse modo, a entextualização consiste sempre na (re)definição dos limites entre texto e contexto, em que aquilo que é gerado pela contextualização (o efeito pragmático do texto-em-contexto) pode vir a internalizar-se como parte da norma do próprio texto (o texto reinventado). Algo do evento e de seu contexto torna-se parte do texto que se (re)produz e circula através da semiosfera.

3. COESÃO, TEXTUALIDADE, METAPRAGMÁTICA

Se a entextualização é o processo, em tempo real, pelo qual os signos que coexistem se coesionam como textos/texturas, o que significa "cohesionar-se"? Que tipos de coesão existem?

A função poética de Jakobson (1960) concentra-se em uma dimensão: a ressonância *icônica* das qualidades dos signos. Chamemos a esses *textos-imagem* (Nakassis, 2019): representações diagramáticas traçadas por meio das qualidades icônicas dos veículos sígnicos que assumem uma forma reconhecível e iterável, "aquilo que se forma" do discurso (ver Tabela 1, Linha 1, Coluna 2).

A análise da coesão de Halliday e Hasan (1976) concentra-se em outra dimensão: o "agrupamento" de fragmentos de linguagem proposicional; mais amplamente, em como as formas representacionais compõem um mundo discursivo coeso, uma *narrativa* formada por referentes que mantêm relações lógicas e episódicas de diversas naturezas. Trata-se de textos *denotativos* (Silverstein, 1993): coesões de significados simbólicos, "aquilo que se representa" do discurso (Linha 2, Coluna 3).

Os antropólogos linguísticos assinalaram outra dimensão da coesão: a dos valores indexicais ou pragmáticos. Trata-se dos textos *interacionais* (Silverstein, 1993), nos quais o que se entextualiza não é um significado representacional (uma narrativa) nem um padrão reconhecível (uma imagem), mas a *ação social* (Linha 2, Coluna 2). Um texto interacional configura aquilo que se *faz* no discurso ao representar ou imaginar.

Essas dimensões não são excludentes (Nakassis, 2023b): todo texto denotativo faz parte também de um texto interacional; toda narrativa está integrada em alguma ação social, do mesmo modo que todo texto interacional (e denotativo) nasce de signos materiais dotados de uma textualidade estética. E vice-versa: toda imagem no discurso faz parte de um acontecimento interacional, integrada a uma narrativa/texto denotativo e contribuindo para ambos[4]. Uma questão importante é compreender como essas diferentes dimensões interagem entre si no tempo real e histórico — amplificando-se, desativando-se ou atenuando-se mutuamente — para (re)organizar a vida social. Minha sugestão é que a práxis enunciativa e a problemática da "inventividade da tradição" podem ser produtivamente compreendidas como conformadas por essas dimensões textuais em relação mútua.

Entretanto, isso coloca um problema, uma espécie de abismo cuja borda começa na própria borda do evento semiótico: como os processos semióticos, em tempo real, que ocorrem "em" eventos particulares se integram a processos históricos *entre* eventos? Qual é o processo pelo qual qualquer texto-em-contexto singularizado, qualquer tropo inovador, passa a *repetir-se*, de modo que a virtualidade potencial do emergentemente atual se realize como um geral semiótico, permitindo que *esse* evento venha a mediar eventos posteriores (por exemplo, quando uma nova ordem indexical se converte em uma norma operativa que regula a vida social)? Que tipo de semiótica necessitamos para caracterizar tais relações intertextuais?

4. ESTILIZAÇÃO, ENREGISTRO, GENERIFICAÇÃO

Dito de outro modo, como se fundamentam (metassemioticamente) os próprios fundamentos da coesão textual? O que faz com que um conjunto de formas justapostas se coesione, ou mesmo seja percebido como justaposto, como relevante para a semiose das demais nessa dimensão (e não em outra)?[5]

Existem muitos princípios metassemióticos desse tipo que regulam a

4 Aqui, a noção de narrativa não deve ser entendida no sentido técnico desenvolvido pela semiótica continental, em particular no que se refere à "narratividade" (comumente definida como um ato de configuração do sentido por meio de ações e paixões [P. Fabbri]). Agradeço aos editores deste número por me incentivarem a esclarecer este possível falso cognato em nossos esforços para estabelecer vínculos intelectuais genuínos entre nossas diferentes tradições semióticas.

5 Ao formular essa questão, ampliamos a noção de Peirce de que um signo é uma relação "genuinamente" triádica entre um representamen (um Primeiro) e algum *objeto* apenas na medida em que essa relação (o *fundamento*, um Segundo) é mediada por um Terceiro, um *interpretante*. O interpretante é, portanto, um signo metassemiótico: ele constrói o fundamento sob algum aspecto, isto é, como um tipo de signo (Gal & Irvine, 2019).

coerência[6]. Gostaria de concentrar-me em três processos históricos — três dimensões da práxis enunciativa — que medeiam essas três dimensões da textualidade (estética, interacional e denotativa) à medida que se desenvolvem em e através de eventos semióticos (de entextualização/contextualização): a estilização (cujo precipitado são os estilos estéticos), o enregistro (cujo precipitado são os registros semióticos) e a generificação (cujo precipitado são os gêneros narrativos) (Tabela 1, coluna da direita)[7]. Os estilos, os registros e os gêneros funcionam como modelos metassemióticos que organizam diferentes formas de coerência. Constituem uma metassemiótica *intertextual* em dois sentidos: (1) são gerais trans-eventivos; (2) servem de fundamento para a coerência de qualquer texto particular, na medida em que esse texto seja coerente com a série intertextual que o modelo mantém unida.

Para começar, analisemos o *registro* e o *enregistro*. Os sociolinguistas entendem os registros de fala como variedades que, para os falantes, representam "diferentes maneiras (indexicais) de dizer a mesma coisa (denotacional)". Embora, para os primeiros sociolinguistas (Halliday, 1964), o conceito de registro refletisse a forma como diferentes repertórios eram compreendidos como apropriados para — e, portanto, correlacionados com — atividades, ocupações ou contextos sociais particulares, mais recentemente os antropólogos linguísticos passaram a teorizar os registros como "modelos culturais" da ação (Agha, 2007). Nesse caso, registros como a linguagem jurídica, o jargão médico ou a gíria juvenil constituem fenômenos duais: consistem em *concepções ideológicas da fala* (e de sua variabilidade) que organizam, de modo contrastivo, *repertórios de signos* em função de sua capacidade de representar ("indexar") convergentemente algum valor pragmático em seu contexto de uso. Os repertórios de formas enregistradas compartilham, portanto, uma indexicalidade não referencial, pois tais formas podem ser utilizadas, sob determinadas condições de entextualização, para evocar algum significado social ou estereótipo e representá-lo em um aqui e agora, em e por meio de seu uso. Essa relação é *não referencial*, uma vez que esses significados sociais ("diferentes maneiras") não contribuem diferencialmente para o conteúdo referencial ou proposicional do texto denotativo ("a mesma coisa"). Além disso, esses significados sociais (ou

6 O primeiro, como já foi sugerido, é o simples fato da contiguidade espaço-temporal, embora isso constitua apenas uma possibilidade (uma primeiridade); o fato da justaposição, por si só, não basta para explicar as relações *indexicais* (coisas demais — na verdade, *todas* elas — estão justapostas). Os códigos linguísticos constituem um princípio metassemântico sobre a formação dos blocos constitutivos do texto denotativo, e os estruturalistas de diversas vertentes estenderam problematicamente essa ideia para propor estruturas narrativas universais. A linguagem natural também fornece um amplo repertório de vocabulário metapragmático para tipificar ações sociais de diferentes tipos, e os filósofos da "linguagem ordinária" estenderam problematicamente esse fato para propor tipologias universais da ação pragmática. Nossa capacidade biológica também oferece possibilidades em nosso sistema sensorial e, portanto, nas imagens, embora elas não possam explicar a extraordinária variedade da semiose sensorial tal como a encontramos. E é aqui que reside o cerne da questão da invenção e da tradição: o problema da diferenciação, da diversidade e da mudança dinâmica, bem como sua irredutibilidade a abordagens biológicas, culturais ou linguísticas de caráter estático, universalizante e reducionista.

7 Aqui, *estilo*, *registro* e *gênero* são termos técnicos cujos significados serão desenvolvidos mais adiante. Não pretendo que esta discussão esclareça o significado cotidiano desses termos, mas que forneça ferramentas analíticas para explorar um problema semiótico específico.

estereótipos), ao serem "transportados" para seu contexto de uso, caracterizam aspectos do ato de enunciação por meio dessa estereotipação e, nesse sentido, são *metapragmáticos*.

Um registro de fala, ademais, nunca se apresenta de forma isolada. Ele sempre faz parte de relações diagramáticas de contraste. Assim, o enregistro não é o processo histórico pelo qual *um* registro surge socialmente, mas aquele pelo qual um *campo de variabilidade* se organiza em nível cultural e ideológico (Gal & Irvine, 2019). Além disso, cada token de registro é, em si mesmo, sempre um entre muitos signos, realizado em um ambiente co(n)textual de outros elementos parciais coexistentes com os quais se intercala. Alguns desses signos podem ser pragmaticamente congruentes com o token de registro; outros, não. Falar "em" registro, ou "quebrar" o registro, é justapor signos indexicais que são, respectivamente, congruentes ou incongruentes em sua estereotipação metapragmática.

Isso significa que os registros não são simplesmente modelos ideológicos da variabilidade da fala, mas que, enquanto modelos ideológicos, constituem modelos *para a entextualização dos textos interacionais*. Eles formam a base da coerência da ação pragmática, condicionando a maneira como percebemos socialmente a fala. Os registros possibilitam a configuração poética de indexicalidades não referenciais que "pintam" uma imagem da atividade de seu uso. Mais uma vez, essa coerência não se fundamenta em bases denotativas nem em qualidades estéticas reconhecíveis, *mas nos fundamentos de sua indexicalidade* não referencial.

Podemos estender essa mesma abordagem, mutatis mutandis, aos *estilos estéticos* e aos *gêneros narrativos*. Os *estilos estéticos* constituem metapragmáticas intertextuais para a entextualização da textualidade estética (textos-imagem) por meio de repertórios convencionalizados de signos estéticos (que se ajustam a determinado estilo). Os *gêneros narrativos* constituem uma metapragmática intertextual para a entextualização da textualidade denotativa (narrativas) por meio de repertórios convencionalizados de signos simbólicos (que compartilham uma mesma natureza narrativa). Recordemos que, assim como toda imagem implica — justamente porque pode projetar-se nele — um texto interacional, que por sua vez pode integrar-se a um texto denotativo, e vice-versa (toda narrativa faz parte de um ato social dotado de uma poética sensorial), todo *gênero* opera em *registros* particulares (embora não esteja limitado a eles) e manifesta-se em *estilos* particulares; e vice-versa. Isso corresponde ao fato de que as formas do repertório dos gêneros incluem registros e estilos (ou elementos deles), do mesmo modo que os traços estilísticos carregam significados indexicais enregistrados e estão associados a motivos narrativos particulares, estruturas e outros elementos.

Em suma, os *estilos*, os *registros* e os *gêneros* são precipitados históricos de vínculos intertextuais entre eventos de semiose, que por sua vez compreendem

uma dialética de entextualização e contextualização, norma e tropo; são modelos virtuais de sensibilidade estética, ação pragmática e estrutura narrativa que sempre se realizam em eventos *particulares*, com configurações singulares que potencialmente alteram os próprios modelos que colocam em funcionamento, incorporando (potencialmente) elementos desses eventos singulares em iterações *posteriores*. E, uma vez que essas diferentes ordens de (inter)textualidade estão sempre entrelaçadas, a práxis enunciativa que impulsiona sua motilidade (sua reprodução e transformação, surgimento e desaparecimento) — os processos de estilização, enregistro e generificação — implica também relações complexas *entre* elas.

Acrescentaria que a porta de entrada que medeia as relações entre tais metapragmáticas intertextuais é o enregistro. Em contraste com as visões estruturalistas da permutação textual narrativa (denotativa) autônoma (Lévi-Strauss) ou com as aspirações dos historiadores da arte de encontrar a enteléquia autônoma dos estilos (Warburg, Focillon), a força motriz da práxis enunciativa é a *indexicalidade social* (textualidade interacional, enregistro). Assim como toda imagem, para realizar sua possibilidade, deve converter-se em um hipoícone e estar indexicalmente vinculada a algum evento de interação (CP2. 276)[8], e assim como todo símbolo, para atualizar sua generalidade, requer um índice que toque o fundamento da realidade (CP2.249), todo texto denotativo e todo texto-imagem já estão sempre sustentados por um texto interacional, e, desse modo, todo gênero e todo estilo por algum registro. Os processos de enregistro medeiam os processos de estilização e generificação. Para explorar essas proposições, analisemos o efeito de *lampejo de lente* na história do cinema euro-americano. (Imagem 1)

Imagem 1. Exemplo de reflexo na lente, de Hullin, Eisemann, Seidel e Lee



Fonte: Hullin et al. (2011).

8 Nota do editor: CP refers to the quotes from Peirce published in the book: Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected papers of Charles S. Peirce. 8 Volumes*. Harvard University Press. As citações no texto são indicadas como (CP vol#, parágrafo#).

5. LAMPEJO DE LENTE

Os lampejos de lente são artefatos visuais anicônicos criados em uma imagem fotográfica em decorrência da refração da luz que entra na câmera através de sua lente. Na era de ouro do cinema de Hollywood, o lampejo de lente era considerado um "erro" cinematográfico, uma "imperfeição" da imagem, da lente ou do diretor de fotografia. Como escreve Turnock (2012), "nas convenções de iluminação de estúdio da era clássica, os lampejos de lente eram geralmente proibidos" (p. 161). Os diretores de fotografia evitavam os lampejos controlando as fontes de luz, utilizando determinados tipos de lentes[9] e filmando em ambientes internos. O lampejo de lente fazia parte, portanto, de um repertório negativo do Hollywood "clássico", cujo valor era determinado pelo estilo estético da época justamente por *não* lhe pertencer (exceto como um "erro"). Em geral, "o ideal estético do estúdio era uma composição integrada: todos os elementos apareciam na perspectiva adequada dentro do enquadramento e integravam-se perfeitamente à cinematografia de ação ao vivo e à mise-en-scène" (Turnock, 2015, p. 21). Essa estética evitava elementos como o lampejo de lente, que chamavam a atenção para o ato (enunciativo) da realização cinematográfica e para o modo de produção da imagem. Em contrapartida, privilegiava técnicas que relegavam a materialidade da imagem a um segundo plano, favorecendo um realismo transparente e contínuo. Essa cinematografia produzia — para o público da época — uma imagem "profissional", de contornos suaves e acesso nítido ao seu objeto focal (Webb, 2019). O trabalho de câmera era tipicamente estático, utilizando suportes estáveis (em vez de câmeras móveis ou de mão), produzindo imagens que tendiam a permanecer estáveis em vez de tremer, mover-se bruscamente ou mudar de foco. A montagem buscava criar transições fluidas (em vez de cortes abruptos) na construção diegética de um espaço e de um tempo contínuos. A iluminação de preenchimento e uma iluminação suave e difusa (utilizada geralmente para realçar a beleza dos intérpretes, normalmente com maquiagem carregada) criavam uma imagem "elegante" ou "atraente". Além disso, efeitos especiais, como a retroprojeção, conferiam um aspecto característico a determinadas cenas (por exemplo, ao dirigir um veículo).

Essas decisões surgiram, portanto, historicamente como um *estilo estético* particular: um repertório de diversas técnicas (montagem, iluminação, fotografia, efeitos especiais) utilizadas para entextualizar imagens cujas qualidades,

9 O interesse pela produção de imagens sem lampejos de lente está estreitamente relacionado ao desenvolvimento tecnológico das lentes (isto é, da infraestrutura cinematográfica). Como observa Salt (1977): "Os primeiros revestimentos antirreflexo práticos foram aplicados às lentes das câmeras em 1940 e tornaram-se amplamente utilizados a partir de 1941. Esses revestimentos ultrafinos reduziram a perda de luz por reflexão em cada superfície da lente e também diminuíram os lampejos" (p. 48). Salt acrescenta: "O uso de lentes revestidas... tornou possível obter imagens nítidas em preto e branco em situações de filmagem 'em contraluz', como a cena da sala de projeção no início de *Citizen Kane*. Nesse caso, com lentes anteriores, as figuras em silhueta, recortadas pelo intenso feixe de luz da cabine de projeção, teriam passado de um preto nítido para um cinza devido ao forte lampejo, e seus contornos teriam aparecido desfocados" (p. 49).

por meio de sua associação convencionalizada e de sua formalização profissional, ressoavam iconicamente entre si em e através de textos cinematográficos específicos. Em síntese, produziam o "aspecto" típico de um filme "clássico" da era dos estúdios. Embora essa estética não fosse determinada pelo modo particular de produção dessas imagens, desenvolveu-se paralelamente a ele e adaptou-se a ele. De fato, ao denominar esse estilo como pertencente à "era dos estúdios", identificamos nessa estética uma *organização econômica* específica (os estúdios) e um *lugar* específico de produção das imagens (os estúdios de filmagem).

É claro que nem todos os filmes da época se ajustavam a esse estilo nem eram filmados em estúdios. Ainda assim, esse estilo constituía um padrão estético reconhecível em relação ao qual os filmes eram avaliados e interpretados (isto é, entextualizados). Em relação a esse estilo, elementos como os lampejos de lente, as imagens granuladas, tremidas e desfocadas, e a montagem descontínua eram tipificados como "feios", "pouco profissionais", "erros" ou, talvez, como de caráter "documental" ou até mesmo "europeu"[10]. Esse estilo, portanto, media a *sensação* transmitida pelos filmes, a entextualização de suas imagens e o fato de estas se ajustarem ou não a essa norma.

Cabe destacar que as tipificações anteriores não constituem avaliações estritamente estéticas. Elas também incluem juízos genéricos baseados na narrativa ("documentário" versus "comercial"), bem como uma série de *estereótipos metapragmáticos* que apontam para além da tela ou do mundo nela representado. O fato de uma estética particular ser considerada "pouco profissional" ou "europeia" (em oposição à norte-americana), por exemplo, implica que sobre essas formas estéticas (de primeira ordem) se assentam valores indexicais não referenciais (de segunda ordem). Em outras palavras, a textualidade estética e denotativa desses textos fílmicos também abrigava indexicalidades que apontavam para o contexto social dessas imagens, fosse a origem nacional dos filmes (ou dos cineastas), as qualificações profissionais de seus criadores, suas aspirações artísticas (como vanguardistas ou convencionais) etc. Esse *estilo*, em outras palavras, também foi *enregistrado* e *generificado*.

5.1. O "Novo Hollywood"

Essa configuração semiestável de estilo estético, registro, gênero narrativo — assim como o conjunto tecnológico e produtivo envolvido, sem falar dos modos de exibição e recepção, distribuição e financiamento, crítica cinematográfica e formação que a acompanhavam —, essa "tradição" cinematográfica ("o Hollywood clássico"), começou a sofrer pressões no final da década de 1960.

10 A filmagem em exteriores passou a integrar a produção cinematográfica do pós-Segunda Guerra Mundial, tanto na Europa (por exemplo, os filmes neorrealistas italianos e, mais tarde, a *Nouvelle Vague* francesa) quanto nos Estados Unidos (por exemplo, *Naked City*, 1945; ver Salt, 1977), uma vez que espectadores e cineastas teriam se familiarizado com a estética dos documentários e cinejornais do período da guerra (Webb, 2019).

Finalmente, deu lugar a uma configuração inovadora e inédita que a ressignificou e, em muitos sentidos, a substituiu: aquilo que passou a ser conhecido como o "Novo Hollywood".

Essa transformação manifestou-se em múltiplas dimensões, sendo fundamental o abandono dos estúdios em favor das filmagens em locações externas. Essa transição foi acelerada pela crise enfrentada pela indústria cinematográfica de Hollywood entre 1969 e 1970, quando os filmes produzidos pelos estúdios sofreram fracassos retumbantes. Webb (2019) escreve que, como resultado, "os estúdios foram obrigados a reajustar sua relação com o público e a reavaliar a rentabilidade de certos tipos de material" (p. 128). O resultado foi uma postura mais cautelosa por parte dos estúdios, que reduziram sua produção pela metade, criando espaço (nas salas de cinema) para longas-metragens "independentes", muitos dos quais eram financiados e distribuídos — mas não produzidos — pelos próprios estúdios, que diversificaram suas atividades ao se converterem em um "centro de comando e controle a partir do qual a produção cinematográfica podia ser terceirizada" (p. 129). As novas tecnologias — câmeras portáteis mais leves (Arriflex, Panaflex), que facilitavam o movimento durante as filmagens em locações externas; novos tipos de película mais fotossensíveis (que podiam ser utilizados em exteriores com pouca luz); unidades logísticas móveis (unidades Cinemobile) — impulsionaram esse deslocamento para fora dos estúdios.

Nesse contexto, surgiram filmes de baixo orçamento, rodados em locações externas (por exemplo, *Midnight Cowboy* [1969, dirigido por John Schlesinger], *Easy Rider* [1969, dirigido por Dennis Hopper], *Badlands* [1973, dirigido por Terrence Malick], *Nashville* [1974, dirigido por Robert Altman]), protagonizados por atores pouco conhecidos e sem glamour, e dirigidos por uma nova geração de cineastas, que alcançaram sucesso junto à crítica e ao público. Esses cineastas provinham, em sua maioria, de fora do sistema de estúdios de Hollywood (e de seu sistema de formação semelhante ao das corporações de ofício). Chegaram como emigrantes europeus (Vilmos Zsigmond, László Kovács, Néstor Almendros) ou eram oriundos do universo do documentário. Um grupo importante e influente deles — os chamados "meninos-prodígio do cinema": Scorsese, Coppola, Lucas, Spielberg e De Palma — formou-se em escolas de cinema, onde entrou em contato com correntes como o *cinéma vérité* europeu e o cinema de vanguarda, além de se familiarizar com a teoria cinematográfica do autor (Turnock, 2015; Webb, 2019).

Esse novo tipo de cinema — enraizado em seus próprios modos de produção e economia política, em seus arranjos tecnológicos, sensibilidade estética, geração e ethos político — representou, simultaneamente, uma inovação em termos de estilo (formas estéticas), registro (indexicalidades sociais não referenciais) e gênero (modos de organização narrativa). Além disso, tanto seus criadores quanto seu público o compreenderam reflexivamente *como*

uma "ruptura com a tradição" (Webb, 2019, p. 132), uma *rejeição* ao modo de fazer cinema que havia sido dominante até então (Turnock, 2015). Esses cineastas buscavam reconfigurar explicitamente a prática cinematográfica *por meio* de uma semiótica da diferenciação em relação ao passado, eliminando a "aparência artificial e limitada aos sets de filmagem dos grandes estúdios" e "despojando-a do artificialismo percebido de Hollywood" (Ibid., p. 22). Essa diferenciação — como projeto explícito "que se cristalizou em um estilo de época" (Webb, 2019, p. 134) — operou tanto no nível dos *repertórios fílmicos* (Tabela 2) quanto no de seus *estereótipos metafílmicos* representáveis (Tabela 3).

Tabela 2. Alguns elementos do repertório do "Novo Hollywood"

-Filmagem, iluminação, mise-en-scène
-Filmagem em locações externas. -Uso de luz natural, iluminação plana, luz com uma qualidade "intensa", "luz solar direcional intensa" (Turnock, 2012, p. 162). -Abordagem mais flexível da mise-en-scène, permitindo que pessoas ou objetos se interpusessem entre a câmera e aquilo que era filmado. -Evitar a retroprojeção e os fundos compostos (técnica utilizada nos estúdios); "no final da década de 1960 e início da de 1970, a técnica [da retroprojeção] começou a tornar-se um emblema do cinema de estúdio obsoleto" (Turnock, 2015, p. 39), isto é, um índice de origem com conotação negativa.
-Trabalho de câmera
-Filmagem com câmera na mão, imagens tremidas (em vez de câmeras fixas e imagens estáticas ou movimentos suaves). -Uso de teleobjetiva e zoom. -Panorâmica rápida. -Foco seletivo.
-Qualidade da imagem
-Imagens granuladas ("aspecto rugoso das superfícies"; Turnock, 2012, p. 162). -"Imperfeições fotográficas como lampejos de lente" (Webb, 2019, p. 134). -Paleta de cores apagadas.
-Edição
-Planos longos. -Cortes abruptos e outros padrões irregulares de montagem.
-Seleção do elenco
-Atores sem maquiagem e com rostos naturais (em contraste com estrelas glamorosas e maquiagem carregada).
-Estilo narrativo, caracterização
-"Antiestilo narrativo livre", "como rejeição à narrativa do Hollywood clássico" (Turnock, 2015, p. 110). -Narrativas com finais abertos. -Personagens ambíguos.

Fonte: Elaboração própria.

Cabe destacar que a maioria dessas formas estéticas e narrativas não está necessariamente relacionada à filmagem em exteriores (paneamentos rápidos, cortes abruptos, câmera na mão, foco seletivo: tudo isso pode ser realizado em estúdio) e sequer guarda relação entre si (não há uma relação necessária entre narrativas abertas e teleobjetivas). No entanto, durante esse período, elas se convencionalizaram *como* um conjunto. Como sugere Webb (2019), o trabalho independente dos estúdios nas décadas de 1960 e 1970 — ao rejeitar o Hollywood clássico e seu próprio agrupamento contingente de técnicas estéticas — permitiu que esses elementos se articulassem como um estilo nesse período, passando assim a funcionar como índice *desse* estilo; isto é, passaram a ser empregados em conjunto de maneiras consideradas esteticamente coerentes, como elementos que "combinavam" por serem percebidos como pertencentes ao mesmo conjunto.

Uma das funções desses elementos era chamar a atenção para o próprio processo de realização cinematográfica. Turnock (2012) escreve:

> Inspirando-se no *cinema verité* e nas filmagens independentes de baixo orçamento realizadas em exteriores, um dos principais objetivos da cinematografia do Novo Hollywood dos anos 1970 foi abandonar o profissionalismo polido característico dos estúdios e, em vez disso, destacar que aquilo que aparecia diante da câmera era algo que estava sendo filmado. Essa abordagem produziu o efeito paradoxal de parecer espontânea e natural (e, portanto, relativamente naturalista), ao mesmo tempo em que lembrava ao espectador a presença do operador de câmera atrás da lente. Uma característica marcante dessa abordagem é o uso do lampejo de lente. (p. 161)

O que antes era considerado um "erro" tornou-se uma moda: formas como o lampejo de lente foram liberadas para adquirir novas funções estéticas, pragmáticas e denotativas. Conrad L. Hall, o célebre diretor de fotografia norte-americano, comentou como, nesse período, os lampejos de lente lhe permitiram comunicar importantes elementos diegéticos, como a intensidade, ao mesmo tempo em que conferiam "autenticidade" a seus filmes[11]. Como escreve Benson-Allott (2011): "Durante a década de 1970, o Novo Hollywood passou a tratar o lampejo de lente como um recurso artístico, um efeito que transmitia claramente a consciência dos cineastas acerca de sua matéria-prima fundamental: a luz" (p. 10). Ao tornar essa consciência evidente, essa forma de fazer cinema ressaltava as propriedades físicas da lente e a presença da câmera (indicando o momento da filmagem). Ao fazer isso, esses filmes romperam esteticamente com a transparência (ou, de forma mais depreciativa, com o "ilusionismo") do realismo clássico de Hollywood e, *ao mesmo tempo*, reivindicaram um tipo de realismo mais novo e superior, mais "honesto" e "autêntico" (Webb, 2019, p. 135).

11 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=_IesAvesFUo

Em resumo, o que unificou essas formas e lhes conferiu coerência *como* estilo foi, por um lado, seu contraste e sua rejeição a *outros* estilos e, por outro, sua iconização (Irvine & Gal, 2000) como encarnações percebidas da "autenticidade".

Tabela 3. Diagrama de estereótipos (metafílmicos) passíveis de indexação por estilos enregistrados de representação fílmica (ver Tabela 2), expressos a partir da perspectiva da "Nova Hollywood"

"Hollywood clássico"	**"Novo Hollywood"**
Produção em estúdio	Produção "independente"
Alto orçamento	Baixo orçamento
Cinema comercial convencional	Contracultura artística
"Ilusionista", "elegante", artificial	Realista, imediato, "autêntico"
"Ultrapassado"	Contemporâneo, novo
Geração mais velha	Cineastas e público mais jovens
Reacionário, conservador	Progressista e politicamente engajado

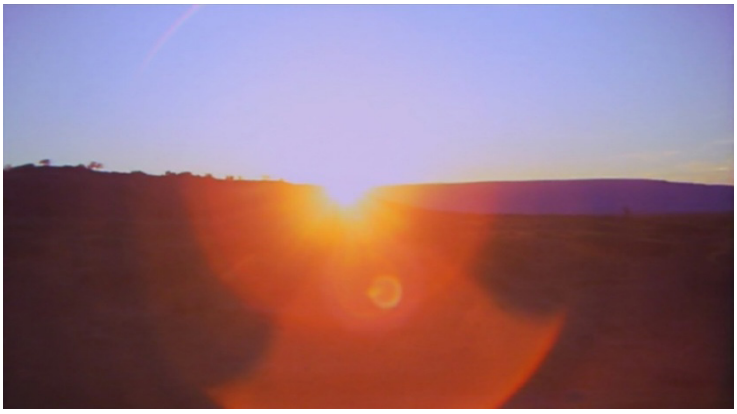
Fonte: Elaboração própria.

O lampejo de lente, juntamente com outros recursos semióticos (Tabela 2), foi "integrado" a uma espécie de semissimbolismo; isto é, tornou-se um elemento utilizável para criar textos-imagem e textos denotativos ("filmes") que se ajustavam a um estilo e a um gênero reconhecíveis: a "Nova Hollywood". Além disso, esse estilo era mediado por estereótipos metapragmáticos que não eram nem estéticos nem narrativos (Tabela 3). Esse estilo remetia, para além da tela, a uma nova consciência geracional e às qualidades associadas à juventude ("progressista" e "contracultural"); a um novo tipo de cineasta (um "autor" idealista "pós-hippie", com um "estilo" distintivo que expressava "sua própria visão pessoal" (Turnock 2015, p. 94); e a um modo e uma ética de produção particulares (menos hierárquicos, centrados em filmagens em locações, mais espontâneos e sensíveis ao espaço-tempo da realização cinematográfica etc.), entre outras características. Em suma, esse estilo foi *enregistrado*.

No nível dos filmes individuais da "Nova Hollywood", as três dimensões da textualidade operavam em conjunto. Um elemento como o lampejo de lente não apenas contribuía para a dimensão estética de um determinado filme, mas também representava pragmaticamente a identidade de seu criador (e de seu espectador), ao mesmo tempo que desempenhava — em filmes como *Easy Rider* (Imagem 2) — uma função narrativa específica (Webb 2019): por exemplo, corporificar sensorialmente a ética do mundo diegético e de seus personagens (um mundo contracultural de motociclistas). Em cada filme particular, um signo estilístico como o lampejo de lente (entre muitos outros) passou a simbolizar formas de crítica cultural geracional (um modelo enregistrado de realização cinematográfica) que se materializavam na diegese (como

parte de um novo gênero cinematográfico)[12].

Imagem 2. O lampejo do Sol na câmera em *Easy Rider* (1969, dirigido por Dennis Hopper)



Fonte: *Easy Rider* (1969).

Em resumo, uma norma particular (imagens nítidas e fluidas, editadas com uma continuidade impecável etc.) converteu-se em matéria-prima para a criação de novos tropos de autenticidade e realismo (imagens granuladas e "feias"). Tais tropos funcionavam precisamente ao apontar para o ato enunciativo de fazer cinema (e, portanto, para o cineasta autor) e para seu público jovem e sofisticado. Por meio disso, uma indexicalidade de ordem n — o lampejo de lente como um "erro" pouco profissional — deu lugar e, de fato, *foi substituída* por uma indexicalidade de ordem n+: o lampejo de lente como signo de imediaticidade, com o autêntico ar de um cinema progressista e socialmente engajado, da contracultura, de uma nova geração etc.

Isso teve o efeito dialético não apenas de produzir novos significados sociais, mas também de ressignificar as formas fílmicas existentes e suas funções. Assim, não apenas emergiu um novo estilo (-registro-gênero), mas os estilos (-registros-gêneros) "mais antigos" passaram a adquirir novos valores sociais, negativos e tabus. Consideremos, nesse contexto, uma citação do crítico de cinema norte-americano Charles Champlin, publicada no *Los Angeles Times* em outubro de 1971: "Filmar em locações reais tornou-se tão popular que a ideia de filmar um longa-metragem em um estúdio de Hollywood, ou em qualquer

12 Essa agrupação também se apropriou da raça como um elemento narrativo dotado de força pragmática e de qualidades estéticas que a autenticavam. Consideremos uma passagem do discurso de abertura da Conferência dos Sindicatos de Cinema e Televisão de 1973, proferido por Robert Hyle: "As histórias de hoje exigem, em muitos casos, a chamada sensação documental, o ambiente urbano, as ruas e casas das cidades e as comunidades negras. Simbolicamente falando, os estúdios de Hollywood deram lugar aos becos das cidades" (Hyle citado em Webb, 2019, p. 125). Aqui, a própria negritude integra o repertório de formas (juntamente com técnicas que produzem uma "sensação documental") que se "combinam" para impregnar indexicalmente um filme de uma autenticidade racializada para um espectador branco.

outro lugar, *tornou-se tão rara e reacionária quanto usar braçadeiras de manga ou polainas*" (Champlin citado em Webb, 2019, p. 124, grifo nosso). Aqui, um modo de fazer cinema é comparado à moda antiquada das braçadeiras de manga ou das polainas, não apenas "rara" e "ultrapassada", mas agora também "reacionária". Em outras palavras, filma-se como se é.

5.2. Sucessos de bilheteria de ficção científica dos anos 1970

Cada norma, como virtualidade cuja realidade se manifesta por meio de suas atualizações, está sujeita à sua recontextualização e renormalização trópica. Cada estilo, registro ou gênero — e, mais importante ainda, seu tênue agrupamento (por exemplo, o "antigo" ou o "novo" Hollywood) — constitui, portanto, um resultado histórico contingente, uma "tradição" aparentemente estática em um processo dinâmico de reinvenção contínua. É importante destacar que, embora essas dimensões distintivas (estética, interacional, denotativa) estejam sempre entrelaçadas, em sua especificidade (como *este* estilo, *este* registro, *este gênero) elas também são sempre separáveis entre si. Ainda que agrupadas de maneira normativa, cada uma dessas dimensões pode sempre ser citada e* recontextualizada de maneiras inéditas, que as desatam e voltam a entrelaçá-las em novas formações trópicas, reestilizando-as, reenregistrando-as, regenerificando-as (Nakassis 2019).

Na segunda metade da década de 1970, a "Nova Hollywood" já se encontrava em declínio. Contudo, seu estilo estético perdurou, ainda que reformulado com outros elementos estéticos, inserido em outros gêneros e associado a indexicalidades transformadas. Como demonstra Turnock (2015), enquanto o estilo cinematográfico de ação ao vivo dos anos 1970 foi concebido, entre outras coisas, para indexar o modo de produção de suas imagens e, assim, autenticar-se *como* realista, no final da década de 1970 os elementos estilísticos que cumpriam essa função indexical passaram a ser utilizados independentemente desse modo de produção ou dessa sensibilidade política, citando, na prática, o realismo para produzir um "efeito de realidade".

Isso tornou-se mais evidente nos blockbusters de ficção científica que irromperam na cena cinematográfica no final da década de 1970. *Star Wars* (1979), de George Lucas, e *Close Encounters of the Third Kind* (1977), de Steven Spielberg, apresentavam elementos diegéticos espetaculares e fantásticos (extraterrestres, naves espaciais etc.) representados precisamente com a mesma estética dos filmes da "Nova Hollywood" do início da década, como se esses denotata fictícios tivessem sido filmados por uma câmera presente. Elementos como o lampejo de lente, as imagens tremidas da câmera na mão e o desfoque de movimento (todos índices do encontro da câmera com a realidade profílmica) passaram a funcionar como índices de ordem superior (citacionais) de um modo particular de fazer cinema. Turnock (2012) escreve que os lampejos de lente haviam "evoluído para se tornar um recurso estilístico *associado* a,

ou que evocava, uma sensação de docurrealismo imediato" (161), mostrando "como [aquilo que a imagem representava] pareceria se fosse *fotografado*" (p. 162). Esses filmes evocavam qualidades de imediaticidade, autenticidade e realismo associadas ao cinema da "Nova Hollywood", ao mesmo tempo em que representavam mundos diegéticos muito distantes de serem reais, autênticos ou imediatos. Nesse contexto, signos fílmicos como o lampejo de lente adquiriram um novo valor indexical justamente ao se apoiarem em ordens indexicais "inferiores". Tais signos eram utilizados para produzir novos efeitos trópicos: autenticar a fantasia, permitindo ao espectador imergir em "uma galáxia muito, muito distante" ao impregnar esteticamente seus sentidos com signos de fotorrealismo (fazendo-os "sentir" como "reais"), apesar do artifício consciente de todo o processo (alcançado mediante efeitos especiais de pós-produção)[13].

Como demonstrou Turnock (2015), George Lucas foi influenciado pela "Nova Hollywood", pelas novas ondas do cinema de autor europeu, pela animação experimental da Costa Oeste (com a qual entrou em contato na escola de cinema) e por *2001: A Space Odyssey* (1968), de Kubrick, elementos que combinou com uma estética de "futuro usado" e um estilo gráfico de "neon doce" (*candy neon*) (p. 69), extraído da publicidade popular e dos quadrinhos, inserindo tudo isso em gêneros convencionais de Hollywood (a epopeia, o western). Dessa maneira, Lucas criou aquilo que Turnock denomina, em referência ao seu estúdio de pós-produção, Industrial Light and Magic, o "estilo ILM". Embora inovador e experimental em sua época, a capacidade da ILM de padronizar e baratear a fusão entre efeitos especiais ópticos de pós-produção e uma "estética de locação" acabou transformando seu estilo de fantasia fotorrealista no padrão dominante das produções hollywoodianas ao longo do meio século seguinte.

Entretanto, se no estilo ILM os efeitos indexicais de autenticidade se apoiavam no espetáculo e vice-versa, as ordens indexicais implicadas também conduziram à atrofia e à transformação de certos elementos do agenciamento da "Nova Hollywood". Como observa Turnock, parte desse processo consistiu na afirmação de uma nova forma de controle sobre a imagem (Nakassis, 2023a), que, por sua vez, constituía uma continuação do impulso autoral da "Nova Hollywood", para a qual a cinematografia naturalista de ação ao vivo era uma forma de "expressar" uma "visão pessoal". Como autores, os efeitos especiais, as filmagens em locações externas e elementos semelhantes conferiam ao diretor (de ficção científica) "*controle total sobre todos os elementos do enquadramento*"

13 Webb (2019) escreve: "Enquanto os filmes da era de ouro dos estúdios haviam frequentemente se esforçado para fazer com que as locações parecessem estúdios, agora ocorria o contrário: o trabalho com efeitos ópticos e cenários de filmagem do final da década de 1970 e início da de 1980 foi concebido para integrar-se perfeitamente à estética das locações. A filmagem em locações externas não foi, portanto, deslocada, mas antes reintegrada a um processo cinematográfico de alta tecnologia transformado, com novas prioridades e valores de produção" (p. 150).

(Turnock 2015, p. 24), em vez de permanecer limitado pelas convenções do estúdio, pelos produtores ou pelas contingências e exigências das locações de filmagem. Embora isso tenha deslocado a produção cinematográfica ainda mais para longe das locações externas, em direção à pós-produção, a fusão seletiva entre uma estética naturalista e um conjunto inovador de efeitos especiais ópticos enregistrou esse estilo inovador com funções e valores textuais inéditos: para alguns, ele funcionava como índice de uma produtora específica ("ILM") e, por extensão, da figura de George Lucas; para a maioria, contudo, pode-se dizer que o lampejo de lente e outros elementos passaram a ser apropriados pela estética particular do *gênero* dos sucessos de Lucas e Spielberg: a ficção científica. O lampejo de lente tornou-se parte de "como se vê" o futuro da ficção científica e de outros mundos.

Isso se evidencia sobretudo no uso de signos estilizados de fotorrealismo em animações puramente digitais, como *The Lego Movie* (2011, dirigido por Chris Miller e Phil Lord; ver Ball 2017) ou *Wall-E* (2008, dirigido por Andrew Stanton; Imagem 3, à esquerda), bem como em videogames de diversos tipos (ver Towell 2012; Imagem 3, à direita). Esses textos não fotográficos utilizam amplamente o efeito de lampejo de lente para criar uma atmosfera particular e para integrar-se a uma história intertextual do estilo fotorrealista e dos gêneros da ficção científica e da fantasia espetacular. Maddock (2018) assinala que o diretor de *Wall-E*, Andrew Stanton, sentiu a necessidade de introduzir as "imperfeições" associadas ao cinema de ação ao vivo (lampejos de lente, distorção de almofada e de barril, aberração cromática) para alcançar uma "estética documental", algo que, em sua opinião, faltava a outras animações excessivamente limpas, excessivamente perfeitas e, portanto, "pouco autênticas". Nesse caso, uma animação em que nenhuma lente foi utilizada recria uma "operação virtual de câmera na mão e um lampejo virtual de luz sobre uma lente virtual" (ver também McQuire 2000; Mullarkey 2009; Gaut 2010; Crippen 2019) para simular que foi filmada em locações reais.

Imagens 3. Lampejos de lente em *Wall-E* (2008, dirigido por A. Stanton) e no videogame *Soulcalibur I* (1998)



Fonte: *Wall-E* (2008) e *Soulcalibur I* (1998).

5.3. O lampejo de lente como elemento cambiante

Embora o lampejo de lente tenha se generalizado na cinematografia contemporânea, ele continua a constituir um recurso potencial para processos inovadores de estilização, enregistro e generificação. Parte da razão dessa labilidade e mobilidade reside no fato de que o lampejo de lente é, e sempre foi, um elemento *cambiante*, um signo indexical radicalmente subdeterminado em seu significado (intensional). Como artefato anicônico da luz, o lampejo de lente sempre faz parte de configurações visuais, situa-se próximo a elas ou está inserido nelas, e essas configurações ou conjuntos o cotextualizam; em outras palavras, ele está sempre intercalado com e sobreposto a outros signos (que denotam algum mundo diegético, inserem-se em alguma narrativa etc.). Nesse sentido, a função do lampejo de lente depende radicalmente das texturas das quais participa.

Anteriormente, comentei como, após a década de 1970, os lampejos de lente adquiriram uma função epistêmica: marcar aquilo com que coexistem como algo que ocorreu autenticamente diante da câmera. No entanto, é evidente que os lampejos de lente possuem um leque muito mais amplo de funções textuais. Benson-Allott (2011), por exemplo, assinala como os primeiros sucessos de bilheteria de Spielberg, como *Close Encounters of the Third Kind* (1977) e *E.T.* (1982), "beneficiaram-se dos lampejos de lente, cujas configurações ajudaram a fundir temas de distanciamento familiar, solidão e alienação com uma narrativa altamente comercial" (p. 10); como *E.T.* utilizou a luz "para transmitir iluminação tanto espiritual quanto física" (ibid.), ou simplesmente funcionou como "pontuação melodramática" (ibid.). Em contrapartida, em *Close Encounters*, "os extraterrestres aparecem apenas como chamas incandescentes, raios e auras" (ibid.). Ou consideremos uma série televisiva mais recente, como *Saving Hope* (2012-2017), cuja premissa gira em torno de um médico que retorna de um coma com habilidades paranormais para ver e comunicar-se com os espíritos de seus pacientes incapacitados. Embora, nos primeiros episódios, o lampejo de lente seja utilizado em muitos tipos de planos e cenários (para "enfatizar os elementos sutis e sobrenaturais da série", como expressou um fã [Mae, 2012]), depois que o personagem principal, Charlie, sai do coma, ele passou a ser utilizado de maneira sistemática para marcar epistemicamente as sequências vistas a partir da perspectiva clarividente de Charlie (Imagem 4 – à esquerda). Em contrapartida, as sequências nas quais não há espíritos envolvidos são filmadas sem lampejo de lente (Imagem – à direita).

Imagens 4. O lampejo de lente em *Saving Hope*. Imagem à esquerda: diegese paranormal cotextualizada com o lampejo de lente: o Dr. Charlie (à direita), o espírito da paciente (à esquerda) e seu corpo inconsciente (ao centro). Imagem à direita: diegese normal sem lampejo de lente: o Dr. Charlie com a paciente no mundo "normal"



Fonte: *Saving Hope* (2012-2017).

Embora essa função textual se baseie em alguns dos significados mencionados anteriormente (em particular, os do gênero da ficção científica), *Saving Hope* utiliza tropos desses significados normativos para fins narrativos próprios. Todos esses tropos são, evidentemente, germes de novas normas, momentos em estilos, registros e gêneros emergentes, ainda que a maioria deles simplesmente permaneça como potencialidade, isto é, limite-se aos seus casos particulares e não evolua ulteriormente.

5.4. O lampejo de lente como índice rígido

Anteriormente, assinalei que a "estética de locação" fotorrealista das décadas de 1960 e 1970 estava conectada com, e em parte impulsionada pelo autorismo; isto é, pelas tentativas de diretores e críticos de enregistrar estilos particulares de realização cinematográfica na *pessoa* do cineasta (como sujeito enunciador do filme). Esses registros autorais, que indexam a pessoa (Nakassis, 2026; no prelo), presumivelmente expressavam a "visão" ou identidade singular do diretor, fazendo-o por meio de um estilo *generalizado* ("estética de locação") que incluía lampejos de lente. Contudo, embora o lampejo de lente fosse uma ferramenta semiótica disponível para tais autores, ele não constituía, em si mesmo, um índice (isto é, não funcionava como indicador de origem) de nenhum indivíduo em particular.

Nas décadas de 2000 e 2010, entretanto, o lampejo de lente passou a ser rigidamente associado ao diretor J.J. Abrams, diretor de ficção científica comercial da série televisiva *Fringe* (2008-2013) e de filmes como *Missão: Impossível III* (2006), *Star Trek* (2009) e *Super 8* (2011). Embora muitos diretores, nos anos 2000, tenham utilizado o lampejo de lente com diversas funções estéticas, interacionais e denotativas, a densidade e, para muitos espectadores, o uso excessivo desse efeito nos textos de Abrams atraíram uma atenção reflexiva para seu emprego da técnica. Com o tempo, ela passou a ser considerada, em certos círculos sociais, como um índice rígido do próprio estilo autoral de Abrams (Imagens 5).

Os lampejos de lente desempenham diversas funções de ordem *n* nos filmes de Abrams: por exemplo, Benson-Allott (2011) interpreta o uso que Abrams faz dos lampejos de lente em *Super 8* como um eco do "vínculo entre luz, luto e esperança" presente em Spielberg, em que "os lampejos de lente assinalam repetidamente uma nostalgia pelo cinema dos anos 1970" (p. 10). Os lampejos de lente funcionam, assim, "como uma metáfora visual do luto", para "lamentar a sinceridade antiquada de sua técnica [em *E.T.* e *Close Encounters*], assim como a camaradagem das produções adolescentes em *Super 8*", para expressar tanto "trauma quanto terapia", para "recordar-nos de nossa alienação e mitigá-la", bem como para "assinalar momentos que sugerem uma possibilidade de salvação cinematográfica" (pp. 10-11). Em contrapartida, seu filme *Star Trek* (2009) "complementa o realismo cósmico (o brilho atmosférico em torno das estrelas e das luas) com lampejos exagerados que procuram expressar as possibilidades ilimitadas da ficção científica" (p. 11). Benson-Allott menciona uma declaração de Abrams: "Adoro a ideia de que o futuro fosse tão brilhante que não pudesse ser contido no enquadramento", transmitindo "a sensação de que, logo fora do campo da câmera, algo espetacular está acontecendo" ((Abrams en Benson-Allott, 2011, p. 11).

Imagens 5. Lampejos de lente em *Star Trek* (2009) e *Super 8* (2011), dirigidos por J.J. Abrams



Fonte: *Star Trek* (2009) e *Super-8* (2011).

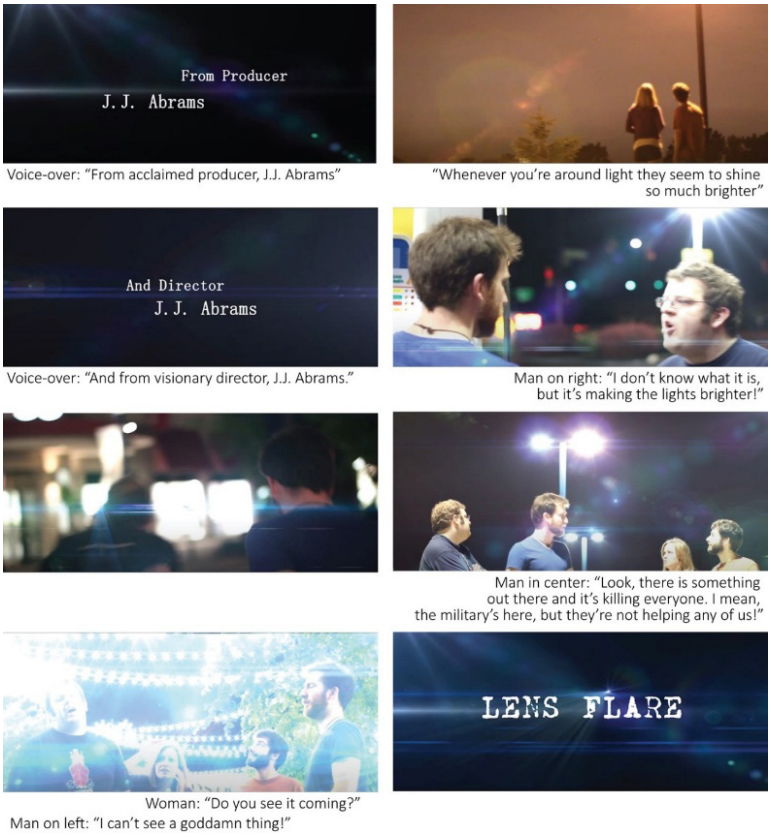
No entanto, espectadores e críticos censuraram Abrams pelo uso excessivo de lampejos, aparentemente criados ao se apontarem lanternas diretamente para a câmera, queixando-se de que eles interferiam na imagem e a obscureciam, "produzindo espetáculo em vez de nuances" (Benson-Allott, 2011, p. 11; ver também o fórum da AVS "Lens Flares: Will This Fad End Soon?" (AVS Forum, 2012) para consultar as críticas, especialmente dirigidas a Abrams, pelo uso excessivo desse "truque visual").

Uma rápida busca no YouTube revela numerosos comentários metacinematográficos, em sua maioria paródicos, sobre o uso que Abrams faz desses efeitos, desde longas compilações de lampejos de lente em seus filmes[14] até o curta-metragem paródico de 42 segundos *Lens Flare: The Movie* (2011). (Imagens 6)[15].

14 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=ALHiJaSPrns&t=21s

15 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=bHqjmlM3kxs

Imagens 6. *Lens Flare: The Movie* (2011)



Fonte: *Lens Flare: The Movie* (2011).

Os créditos iniciais desta sátira, repleta de lampejos de lente, anunciam em uma voz em off grave: "Do aclamado produtor J.J. Abrams". Vemos tomadas repletas de lampejos de lente de duas pessoas olhando para uma fonte de luz e ouvimos uma voz dizer: "Quando você está perto de uma luz, ela parece brilhar muito mais", uma aparente alusão a Abrams (o "você" implícito no diálogo?), que insere o lampejo de lente como um actante narrativo dentro da diegese da paródia (o universo metacinematográfico de Abrams, por assim dizer). Após um corte que retorna aos créditos iniciais anunciando "E do visionário diretor J.J. Abrams", vemos um homem agitado gritando para outro homem em um posto de gasolina: "Não sei o que é, mas está fazendo as luzes brilharem mais!". A imagem passa para uma tomada extremamente tremida, filmada com câmera na mão, dos dois homens correndo, com a imagem repleta de lampejos, seguida

de uma tomada em contra-plongée de quatro pessoas (incluindo os dois homens). Um deles diz, dramaticamente, ao som de uma música melodramática ao fundo: "Olhem, há alguma coisa lá fora e ela está matando todo mundo. Quer dizer, os militares estão aqui, mas não ajudam ninguém!". Depois de ouvirmos um ruído estridente sobre uma imagem completamente negra (o som, como observa alguém na seção de comentários, provém de *Super 8*), a imagem volta a mostrar os quatro personagens. O lampejo nessa imagem é tão intenso que não se consegue ver completamente o personagem à esquerda. A mulher pergunta: "Você o vê chegando?", referindo-se ambiguamente ao lampejo de lente mortal (ou à sua causa: Abrams!), enquanto o homem agitado à esquerda exclama metacinematograficamente: "Não consigo ver absolutamente nada!". (Os comentaristas do vídeo consideraram essa frase — o clímax dramático e cômico da paródia — o momento mais hilariante do filme). O curta termina com um corte para uma imagem negra obscurecida pelo lampejo de lente, enquanto surge o título: "LENS FLARE".

Metadiscursos como esse refletem sobre o constante enregistro da indexicalidade do lampejo de lente e participam dele: não apenas como um estilo estético generalizado (uma "estética de locação"), não apenas como um indicador de um tipo de identidade social (a juventude contracultural do pós-guerra) ou mesmo de um gênero (a ficção científica, o paranormal), mas como patrimônio do indivíduo parodiado[16]. Ainda funcionando por meio dessas ordens indexicais, nesse momento o lampejo de lente também indexicaliza Abrams, cuja figura paira sobre todas as demais indexicalidades de ordem "inferior". Consideremos o seguinte comentário presente em um artigo sobre a cinematografia de *The Lego Movie*:

> Também foram adicionados lampejos de lente às imagens, às vezes por meio de plug-ins no Nuke ou de elementos criados em outros programas, mas, com maior frequência, na pós-produção digital. Os lampejos foram acrescentados por razões de fidelidade fotográfica, por exemplo, para emular o que acontece quando uma fonte luminosa de LED brilhante aparece visível no enquadramento de uma tomada realizada com uma lente anamórfica (como os típicos lampejos anamórficos pelos quais J. J. Abrams chegou a pedir desculpas por abusar deles em seus filmes), ou para contribuir para revelações dramáticas dotadas de sentido temático, por exemplo, nas revelações de Wildstyle/Lucy, nas quais um sentido visual lúdico do ridículo, juntamente com um motivo musical, sublinhava uma piada recorrente[17].

A intensidade e a repercussão pública das críticas — o contra-enregistro negativo do lampejo de lente em relação a Abrams — foram suficientes para

16 Naturalmente, a carreira e o "estilo pessoal" de Abrams são compostos por referências a tudo o que o precedeu (incluindo as figuras de autores como Lucas e Spielberg, cujos passos cinematográficos Abrams segue), e essa citação vincula Abrams tanto como autor individual quanto como parte de uma história intertextual mais ampla do cinema.

17 Ver: https://www.expandedcinematography.com/the-cinematography-of-the-lego-movie.html (grifo meu).

que o diretor, como menciona o artigo, eventualmente se desculpasse por seu uso excessivo e abandonasse a técnica[18]. Segundo relatos, "ele confessou que havia tantos lampejos de lente nos primeiros cortes de *Star Trek Into Darkness* que contratou a empresa de efeitos especiais Industrial Light & Magic [Nota: a empresa de pós-produção de George Lucas!] para remover do filme alguns de seus ornamentos característicos"[19].

Em resumo, o lampejo de lente, por meio de tais recursos paródicos, é pressuposto como um índice de Abrams, ao mesmo tempo que é recontextualizado como ícone do excesso absurdo, qualidade que, mediante a rígida indexicalidade da técnica, retorna à figura de Abrams como uma espécie de infâmia. Além disso, essa dupla indexicalidade (que pressupõe um referente ao mesmo tempo que implica uma caracterização dele) deu origem a uma reconfiguração da maneira como Abrams utilizava os lampejos de lente e enquadrava seu uso: por um lado, desculpava-se por abusar deles; por outro, reduzia sua presença em seus filmes. Como já mencionamos, o enregistro ocorre por meio de ordens indexicais — uma dialética entre norma e tropo, entre entextualização e (re)contextualização — e impulsiona, assim, uma práxis enunciativa que gera dinamicamente novas virtualidades e novas atualizações, potenciais faixas de significação que os usuários representam e mobilizam para inventar novos textos, novas *normas* que, por sua vez, servirão de matéria para outros processos semióticos.

De fato, a própria associação de Abrams com o lampejo de lente constrói-se sobre camadas de significados sociais que se apresentam como conceptualizações pressupostas, como potencialidades passíveis de reutilização em tropos. Assim, enquanto os comentaristas da página do YouTube de *Lens Flare: The Movie* debatiam o mérito de Abrams como cineasta, um usuário conclui: "J.J. Abrams é tão superficial quanto uma piscina infantil... ele e seus colegas sabem como fazer parecer que têm ideias diferentes e interessantes, mas elas acabam sendo banais e derivativas". A pressuposição presente em comentários como esse é que, embora o lampejo de lente pudesse ser considerado normativamente como o sinal de um diretor "profundo" (não superficial), "diferente e interessante" (não banal nem derivativo) — precisamente os estereótipos enregistrados durante as décadas de 1970 e 1980 —, Abrams é exatamente o contrário. De modo semelhante, no fórum da AVS dedicado às queixas contra o lampejo de lente e seus abusadores (principalmente Abrams), um comentarista, *oink*, escreve sarcasticamente: "Sim [apontar uma lanterna para a câmera 'NÃO é natural'], mas J.J. diz que é 'legal'". Mais tarde, *oink* acrescenta: "O lampejo de lente, assim como a câmera tremida, é usado como um truque ('olhem para mim, será que não sou vanguardista?!')". Aqui, *oink* dá voz ao diretor por meio de um ato de fala que denota a fala infantil: "olhem para

18 Ver: https://www.polygon.com/2016/3/11/11206910/jj-abrams-lens-flare-stop-star-trek-into-darkness

19 Ver: https://www.theverge.com/2013/9/30/4788758/j-j-abrams-apologizes-for-his-overusing-lens-flares

mim, olhem para mim!", considerando o lampejo de lente como uma forma infantil de simplesmente chamar a atenção. Observe-se, além disso, que aquilo que a voz da figura do diretor imaturo deseja é ser vista como "vanguardista". No entanto, o registro de fala no restante da expressão apresenta-se como relativamente incoerente com a figura do artista, tanto por seu caráter infantil quanto por sua informalidade (note-se também o uso anterior de "legal" por parte de *oink*). Cada elemento dessa construção discursiva representada — como uma glosa metapragmática da pragmática do lampejo de lente — projeta, assim, diferentes figuras enregistradas: uma criança, o lumpem informal, o artista de vanguarda. O efeito trópico composto é uma quimera absurda, um impostor desajeitado "tão superficial quanto uma piscina infantil". Se o lampejo de lente é um índice do autor, Abrams, esses comentários o rebaixam um degrau, convertendo-o em um mero token derivado de um tipo social "banal", o modelo do aspirante a artista[20].

6. CONCLUSÃO

Parafraseando o falecido Marshall Sahlins (1999), a dialética da semelhança e da diferença analisada neste artigo constitui um "modo normal" (p. 411) de produção semiótica; e, citando-o, caracteriza-se pela "permutação de formas e relações antigas, adaptadas a situações novas" (p. 408), um movimento de *norma* e tropo impulsionado pelos ventos da *entextualização* e da *contextualização* à luz dos processos de enregistro, estilização e generificação, isto é, pelo lampejo da semiose. Essa "inventividade da tradição" é a norma da semiose; para apreciá-la, é necessário não nos deixarmos levar pelo pêndulo que impulsiona esse mecanismo, mas compreender essa dialética como a oscilação entre opostos. Em vez disso, devemos conceber essa dialética como um movimento coordenado ou, melhor ainda, como duas *dimensões* ou *aspectos* que não estão ordenados no tempo *per se*; não são exatamente fases ou etapas, mas duas faces da mesma página rasgada (para retomar uma metáfora de Saussure). Não reconhecer isso pode levar-nos a sentir que precisamos "escolher" um dos lados; e foi precisamente contra isso que Sahlins (1999), em suas próprias e engenhosas defesas da tradição, advertiu ao declarar que um "medo da estrutura" (ou, *mutatis mutandis*, do evento) era improdutivo, pois escolher um lado significa moralizar e evitar compreender (ou mesmo explicar) aquilo a que nos propusemos.

20 Naturalmente, esta é apenas uma interpretação de Abrams. Os comentários também revelam aqueles a quem o efeito de lampejo de lente não incomodou e que apreciam os recursos estilísticos de Abrams. Além disso, o uso do lampejo de lente por Abrams pode ser considerado um referente positivo para outros textos audiovisuais. Por exemplo, no blog de fãs de *Saving Hope* mencionado anteriormente (Mae, 2012), o autor elogia a série e lamenta seu cancelamento, escrevendo: "Não é que *Saving Hope* seja particularmente criativa em sua premissa ou em seus temas. Trata-se essencialmente da trama de Denny em *Grey's Anatomy* combinada com *Mercy*, com um toque da trama da Ceifadora de *Supernatural*, e parece dirigida por J. J. Abrams graças à abundância de lampejos de lente artísticos (que enfatizam sutilmente os elementos sobrenaturais da série)" (grifo meu).

Os argumentos de Sahlins talvez não tenham prevalecido na disciplina (muitos antropólogos abandonaram as duas ou três coisas que ele sabia sobre a cultura), embora, ou melhor, precisamente porque sua crítica fosse tão perspicaz e incisiva, tão relevante então quanto agora (*plus ça change, plus c'est la même chose...*). Contudo, se Sahlins não prevaleceu, isso não se deveu à falta de argumentos sólidos, mas ao poder (!) de certa lógica cultural (!) da época. Enquanto isso, outras tradições (afins) — a semiótica e a antropologia linguística — inventaram novas ferramentas para compreender essa tradição, essa dialética da cultura, como um processo semiótico (meta)pragmático, como uma luta pelo *enregistro* da bagagem indexical dos conceitos culturais. No caso de Sahlins, como exemplo concreto, trata-se da luta em torno do próprio conceito de cultura (e dos repertórios mais amplos que ele sustentava).

REFERÊNCIAS

Agha, A. (2007). *Language and Social Relations*. Cambridge University Press.

AVS Forum (2012). Lens flares - will this fad go away soon? https://www.avsforum.com/threads/lens-flares-will-this-fad-go-away-soon.1421312/

Ball, C. (2017). Realisms and Indexicalities of Photographic Propositions. *Signs & Society*, 5, 54-77.

Bauman, R. & Briggs, C. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.

Benson-Allott, C. (2011). Slants of Light. *Film Quarterly*, *65*(1), 10-11.

Bertrand, D. (1993). L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage. *Protée*, *21*(1), 25-32.

Crippen, M. (2019). Digital Fabrication and Its Meaning for Photography and Film. In Braga, J. (ed.), *Conceiving Virtuality* (pp. 119-31). Springer.

Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. PULIM.

Gal, S. & Irvine, J. (2019). *Signs of Difference*. Cambridge University Press.

Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press.

Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. Longman.

Hullin, M., Eisemann, E., Seidel, H-P. & Lee, S. (2011). Physically-based real-time lens flare rendering. *ACM Transactions on Graphics, 30*(4). https://doi.org/10.1145/2010324.1965003

Irvine, J. & Gal, S. (2000). Language Ideology and Linguistic Differentiation. In Kroskrity,

P. (ed.), *Regimes of Language* (pp. 34-84). School for Advanced Research Press.

Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In Sebeok, T. (ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). MIT Press.

Jakobson, R. (1987). The Dominant. In Pomorska, K. & Rudy, S (Eds.), *Language in Literature* Cambridge (pp. 41-46). Harvard University Press.

Maddock, D. (2018). Reframing Cinematography. *Media Practice & Education*, *20*(1), 44-66. https://doi.org/10.1080/25741136.2018.1464735

Mae, V. (2012). Let's talk about Saving Hope. *Blog post*. https://virginiamaeblog.blogspot.com/2012/09/lets-talk-about-saving-hope.html?m=1

McQuire, S. (2000). Impact Aesthetics: Back to the Future in Digital Cinema?: Millennial fantasies. *Convergence*, *6*(2), 41-61. https://doi.org/10.1177/135485650000600204

Mullarkey, J. (2009). *Refractions of Reality*. Palgrave Macmillan.

Nakassis, C. (2019). Poetics of Praise and Image-Texts of Cinematic Encompassment. *Journal of Linguistic Anthropology*, *29*(1), 69-94. https://doi.org/10.1111/jola.12217

Nakassis, C. (2023a). *Onscreen/Offscreen*. University of Toronto Press.

Nakassis, C. (2023b). A Linguistic Anthropology of Images. *Annual Review of Anthropology,* 52, 73-91. https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev-anthro-052721-092147

Nakassis, C. (2026). Person-Indexing Registers, Stardom, Auteurism. *Signata.* In press

Peirce, C. S. (1931-1958). *The Collected Papers of Charles S. Peirce. 8 volumes.* Harvard University Press.

Sahlins, M. (1999). Two or Three Things that I Know about Culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *5*(3), 399-421.

Salt, B. (1977). Film Style and Technology in the Forties. *Film Quarterly*, 31(1), 46-57.

Silverstein, M. & Urban, G. (1996). The Natural History of Discourse. In Silverstein, M. & Urban, G. (eds.), *Natural Histories of Discourse* (pp. 1-18). University of Chicago Press.

Silverstein, M. (1976). Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. In Basso, K. & Selby, H. (eds.), *Meaning and Anthropology* (pp. 11-56). Harper & Row.

Silverstein, M. (1985). Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology. In Mertz, E. & Parmentier, R. (eds.), *Semiotic Mediation* (pp. 219-259). Academic Press.

Silverstein, M. (1993). Metapragmatic Discourse and Metapragmatic Function. Lucy, J.

(ed.), *Reflexive Language* (pp. 33-58). Cambridge University Press.

Silverstein, M. (2003). Indexical Order and the Dialectics of Sociolinguistic Life. *Language and Communication*, *23*(3-4), 193-229.

Towell, J. (2012). A Brief History of the Most Over-Used Special Effect in Video Games: Lens Flare. *Games Radar*. https://www.gamesradar.com/brief-history-most-over-used-special-effect-videogames-lens-flare/

Turnock, J. (2012). The ILM Version: Recent Digital Effects and the Aesthetics of 1970s Cinematography. *Film History,* 24(2), 158-68.

Turnock, J. (2015). *Plastic Reality*. Columbia University Press.

Webb, L. (2019). The Auteur Renaissance, 1968–1979. In Gleich, J. & Webb, L. (eds.), *Hollywood on Location* (pp. 124-154). Rutgers University Press.

*Contribuição de autoria: a conceitualização e o desenvolvimento integral do artigo são de autoria do autor.
*Nota: O Comitê Editorial da revista aprova a publicação do artigo.

*O conjunto de dados que sustenta os resultados deste estudo não se encontra disponível para uso público. Os dados da pesquisa estarão disponíveis para os avaliadores, caso assim o solicitem.

Artigo publicado em acesso aberto sob a Licença Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICAÇÃO DO AUTOR

Constantine V. Nakassis. Doutor em Antropologia pela University of Pennsylvania (Estados Unidos). Professor de Antropologia e Ciências Sociais na University of Chicago (Estados Unidos), onde atualmente atua como presidente do Departamento de Antropologia. Seu trabalho acadêmico situa-se na interseção da antropologia linguística, da semiótica, da teoria da mídia, dos estudos visuais e dos estudos do sul da Ásia. Suas publicações incluem artigos em revistas de primeira linha como *Anthropologist*, *Current Anthropology*, *Cultural Anthropology*, *Journal of Linguistic Anthropology*, e *Annual Review of Anthropology*. Entre seus livros mais importantes, são particularmente significativos*: Doing Style: Youth and Mass Mediation in South India* (2016, University of Chicago Press) e *Onscreen/Offscreen* (2022, University of Toronto Press), dedicado à ontologia e à política das imagens cinematográficas. Sua linha de pesquisa atual se concentra na semiótica, na visualidade, na antropologia dos meios, na inteligência artificial, na enunciação e nas teorias contemporâneas da mediação.