

Semântica

ISSN 1516-4330

Novembro 2001

16



Universidade
Tuiuti
do Paraná

ANNABLUME



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Sínticação

revista brasileira de semiótica

Síon Hincán

revista brasileira de semiótica - novembro 2001 16

Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Kati Eliana Caetano
Maria Bernadette Cunha de Lyra
Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan
Muniz Sodré
Etienne Samain

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Assistente Editorial

Elisabeth Lavalle Farah Silva

Diagramação e Edição Eletrônica

Haydée Silva

Revisão

Sebastião Cherubim

Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI

Conselho Científico

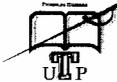
Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)
Ismail Norberto Xavier (Vice-coordenador)
Mauro Wilton de Souza
Fernando P. Rocco Scavone

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Universidade Tuiuti do Paraná



SIGNIFICAÇÃO - REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CTR
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Maria de Lourdes Sekeff
Cecília Almeida Salles
Pedro Jacobi
Gilberto Pinheiro Passos
Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial
Joaquim Antonio Pereira

impressão: novembro de 2001

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-9727
<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 Anotações sobre a imagem mestiça num quadro de Rivera
EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
- 31 Telas e janelas, molduras das imagens
ROSANA DE LIMA SOARES
- 45 O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado
em *Carlota Joaquina*
GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
- 65 O dito originário da linguagem
ARMANDO EDSON GARCIA
- 79 La referencialidad despótica y la liberación retórica:
una lectura de fotografías de Sebastião Salgado
TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI
- 99 Arte y visualización en los nuevos medios, una estrategia
de dislocación del sentido y la identidad
FRANCISCO GERARDO TOLEDO RAMÍREZ
- 117 Três leituras sensoriais na publicidade
KATI ELIANA CAETANO
- 135 Resenha visual - uma entre tantas transgressões possíveis
MARIA LETÍCIA RAUEN VIANNA
- 149 Horizonte negativo da arte na era da saturação estética
EUGÊNIO TRIVINHO
- 195 Normas para publicação

Apresentação

Neste número da revista *Significação*, reúnem-se 9 trabalhos que, de diferentes pontos de vista, abordam questões de atualidade nos campos de pintura, das imagens estáticas e em movimento, da enunciação fílmica, da retórica em textos fotográficos, dos aspectos visuais das mídias, das mensagens publicitárias, dos processos de saturação estética e do papel que podem desempenhar as linguagens não-verbais em práticas interpretativas. Pode-se dizer, portanto, que, dada essa heterogeneidade temática e teórica, a revista preserva a sua tradição de fazer com que os fenômenos artísticos e comunicacionais dialoguem entre si e possibilitem que certos aspectos das ciências da linguagem se integrem para criar territórios, no caso, de intertextualidade. Assim, o artigo de Eduardo Peñuela Cañizal pode muito, em virtude dos problemas de enunciação das imagens mestiças de que trata, estabelecer vínculos com os problemas analisados por Geraldo Carlos do Nascimento em seu estudo do filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati. Por outro lado, a leitura proposta por Tiekō Yamguchi Miyazaki pode muito bem ser relacionada com certas particularidades que Kati Eliana Caetano destaca em sua análise de mensagens publicitárias, principalmente naquilo que concerne à metodologia semiótica enquanto instrumento utilizado para definir, de modo sistemático, objetos de estudo.

Por outro lado, o texto de Eugênio Trivinho, que possui todas as características de um ensaio, discute, com amparo em princípios da Escola de Frankfurt, a condição da arte num contexto social-histórico que apresenta, a partir da segunda metade do século XX, um excesso de produção técnicoestética como um de seus traços mais caracterizadores. Situado em outra perspectiva, o artigo de Armando Edson Garcia resulta de uma tentativa de identificar o chamado “dito” originário para, com isso, procurar entender algumas das reflexões de Mélanie Klein a respeito do corpo imaginado. Já os trabalhos de Rosana de Lima Soares e Maria Letícia Rauen Vianna colocam em pauta problemas muito distanciados entre si. O primeiro, imbricando matizes da teoria lacaniana no conceito de moldura da retórica contemporânea de tradição semiótica, centra seu interesse

na “telas” fantasmáticas que os processos de emolduração engendram submetendo a significação ao jogo das relações entre espaços interiores e exteriores. Em contrapartida, o segundo, sem se comprometer com o formato de um trabalho acadêmico, procura, com base na desconstrução do texto plástico da capa de um livro, realizar uma reconstrução poética que possa servir como exemplo de leitura montada no poder de comunicação de linguagens não-verbais.

Transitam, pois, pelo nº 16 da Revista, idéias e temas muito diversos. Mas, nesse itinerário há, sem dúvida, vários lugares de encontro e, sobretudo, alguns recantos em que o leitor poderá conviver com certas concepções bastante originais no contexto do pensamento atual sobre comunicação, arte e mídias.

Os Editores

Anotações sobre a imagem mestiça num quadro de Rivera*

*Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo com bolsa de produtividade concedida pelo CNPq.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
Escola de Comunicações e Artes/USP

Resumo

Partindo de imagens de um quadro de Rivera, o autor deste artigo lida com algumas propriedades da imagem mestiça para caracterizar o poder de coexistência desse tipo de configuração e destacar aspectos de sua carga poética.

Palavras-chave

imagens ameríndias, pintura, metáfora visual, poética

Abstract

Rivera's painting had an enormous influence on the development of Amerindian images. Analysing the structure of a special type in a canvas of the Mexican painter, the author of this article introduces a shift away from rhetorical research into the life of pictorial configurations.

Key words

amerindian images, painting, visual metaphor, poetics

A imagem mestiça, enquanto condensação de iconografias que possibilitam a coexistência de temporalidades diferentes, faz parte desse paradigma em que teóricos de diversas tendências têm procurado ordenar as características do hibridismo e do sincretismo. Convém, no entanto, lidar com o pressuposto de que tal tipo de imagem possui particularidades que a diferenciam. Não se trata de trabalhar com a hipótese de que a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade também deriva, como diz Canclini (1997), dos cruzamentos culturais em que tradição e modernidade se misturam. Nem mesmo de encaixar as propriedades das imagens mestiças no modelo de sincretismo criado por semioticistas que tentam explicar os atos comunicativos resultantes da integração de várias linguagens no plano da manifestação de um texto heterogêneo, caso da ópera ou do cinema, por exemplo.

Sem me opor, entretanto, ao hibridismo cultural estudado por Canclini ou ao entendimento da instância da enunciação como o lugar de uma indistinção original do eu-aqui-agora (Greimas/Courtès, 1979), meu propósito é modesto e se restringe a comentar alguns dos traços que particularizam a imagem mestiça quando temos em vista as relações que ela mantém com os fenômenos dialógicos e cronotópicos entendidos à maneira de Bahktin (Zavala, 1991). Obviamente, não posso ignorar que, no âmbito dos textos visuais, a dimensão plástica e o sistema semi-simbólico (Floch, 1985) deixam sua marca tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo das imagens mestiças. Mas, por outro lado, tendo tão somente a pretensão de apontar para ocorrências muito específicas, meu compromisso, nesta ocasião, não é o de delinear, de modo sistemático, os esquemas que, na acepção kantiana, balizam o conjunto de propriedades em que se integram as características de uma ima-

gem mestiça. Em razão disso, minha aspiração não irá além de umas observações inspiradas, de um lado, em leituras ainda bastante desordenadas e, de outro, em vivências muito particulares.

Duas obras constituem a fonte básica de referência destas anotações. O livro que com o título de *La Pensée métisse* publicou Serge Gruzinski (1999) e o catálogo *Diego Rivera. Arte y Revolución*, editado pelo Instituto Nacional de Bellas Artes, do México, em 2000. Do primeiro, sem me deter na questão relativa ao papel que o século XV ibérico representa no palco da mestiçagem e da mundialização – fenômenos banalizados pelos chamados processos de globalização –, aproveito, fundamentalmente, a idéia de que a mestiçagem resulta da confluência de temporalidades distintas cuja imbricação não se explica através da metáfora da concatenação, da sucessão ou da substituição inventada pelos evolucionistas, pois o tempo dos vencedores – o tempo dos europeus na conquista da América – não suplanta o dos vencidos – o tempo dos indígenas –. É preciso admitir que essas temporalidades coexistem e não devem ficar sujeitas à ordem imposta por uma concepção linear do tempo. Em outras palavras, é possível trabalhar com o pressuposto de que a complexidade e a mobilidade das misturas, com suas conseqüentes interpenetrações de temporalidades diferentes, não é, enquanto elemento que evoca a imagem da desordem, algo surpreendente e, mesmo que assim fosse, faz-se mister convir em que da surpresa podem emanar estalos poéticos ou, dito de outra maneira, fulgores de metáforas dialógicas. E, do catálogo, levando em conta a riqueza do material iconográfico aí reunido, utilizo não só informações contextuais, mas também algumas das configurações do universo pictórico criado por Rivera em seu incansável afã de construir imagens mestiças.

No tocante às vivências particulares, lembro que, ao visitar a 22ª Bienal de São Paulo, num dia de mormaço insuportável e intensa iluminação, percebi, de repente, que minha curiosidade me arrastava, quase de maneira inconsciente, até a sala em que se expunham alguns quadros de Diego Rivera. Seria injusto dizer que me desinteressava pela produção dos artistas da contemporaneidade. Confesso meu fascínio pela criatividade do trabalho fotográfico apresentado por Rosângela Rennó ou, então, pelas experiências que, com base no

que poderíamos chamar uma poética da moldura, fazem artistas como Juan Luis Moraza e Igor Kopystiansky, sem esquecer a produção em vídeo de Gary Hill. Mas, sinceramente, eu me sentia carregado para o recinto destinado aos quadros do famoso muralista. Era uma chance única. Conhecia os afrescos do Palácio Nacional, do México, e, por um acaso objetivo, como diriam os surrealistas, tive em mãos um exemplar do *Popol-Vuh* que a editora Eikichi Hayachiya, com aquarelas do pintor, publicou em 1961.

As ilustrações que o pintor realizou em 1931 foram, certamente, as imagens que desencadearam meu interesse, já que nelas vislumbrava uma espécie de complementação plástica ao indigenismo literário posto em prática por Miguel Angel Asturias, escritor que eu vinha estudando já fazia tempo¹ e que nos deixou uma tradução memorável do *Popol-Vuh* (1965)². Essas ilustrações possuem o bizarro encanto de composições cujas formas iconográficas, mesmo sendo estranhas a um olhar moldado nos parâmetros figurativos do



1. Em meu livrinho *Duas Leituras Semióticas* (1978), um dos ensaios tem como tema o indigenismo no romance *El Señor Presidente*.

2. Na verdade, a versão de Asturias, feita em 1927 com a colaboração de González de Mendoza, é a tradução ao castelhano da versão francesa que Georges Raynaud tinha realizado do *Popol-Vuh*. Mesmo assim, há no texto do escritor guatemalteco uma inconfundível riqueza expressiva, uma proliferação de metáforas cuja polissemia aproxima o leitor do misterioso universo poético dos indígenas.

imaginário ocidental, como se pode constatar na reprodução de uma delas que mais adiante transcrevo e que se encontra à página 360 do Catálogo, me colocavam diante de signos plásticos que, apesar de não atinar com seu sentido original, se me afiguravam familiares.

Tal sentimento era fruto de uma leitura das figuras meramente intuitiva, pois, mesmo desconhecendo então os códigos ameríndios manipulados por Diego Rivera em suas aquarelas, entrevia através dos afazeres das personagens representadas nessa ilustração do *Popol-Vuh* algo dos significados de seus gestos e eles me falavam de deuses atarefados, de bonecos subjugados e, ainda, conviviam bem com a percepção de animais que se movimentavam num ambiente indefinido. Mais tarde, quando me lancei à tarefa de estudar os códices, consegui identificar vários dos pictogramas e ideogramas estilizados por Rivera e soube, agora já com certa segurança, que a ilustração acima reproduzida se referia ao episódio em que os deuses formadores destroem os homens feitos de madeira – extremamente rígidos e, por isso, portadores de uma insolência ofensiva – e se entregam, depois de um dilúvio catastrófico, ao trabalho de preparar o milho com o qual seria feito um homem novo. A partir daí minha relação com as imagens mestiças começou a se esboçar.

Além do mais, sempre foi grande minha admiração pelas idéias que, sobre o papel da arte na sociedade, Rivera defendeu em várias ocasiões, principalmente por aquelas comprometidas com a proposta de dialogar com o assombroso mundo iconográfico dos povos indígenas da América. Vale dizer, por conseguinte, que a premência de entrar em contacto direto com algumas obras que eu desconhecia não era, no fundo, efeito de um arrebatamento inconsciente. Existiam, embora de maneira bastante embrionária, motivos que apontavam para as causas da minha curiosidade e hoje, depois da minha recente visita ao México e da obtenção do Catálogo mencionado³, esses motivos ganharam consistência, principalmente por estar convencido de que a imagem mestiça não só ocupa um lugar relevante nos textos pictóricos de grande parte da obra de Rivera, mas tam-

3. A convite da Universidad Autónoma Metropolitana, ministrei, no Centro de la Imagen, primeira quinzena de dezembro de 2001, um seminário avançado sobre *La Imagen y sus Posibilidades de Lectura*, tendo recebido dos estudantes do curso a gentileza de me obsequiar com o Catálogo.

bém porque essa imagem adquire, em vários de seus quadros, propriedades muito significativas no tocante à estrutura da metáfora visual e ao papel que esta desempenha nos processos dialógicos em que diferentes temporalidades conquistam o direito à coexistência.

Superada a paciência vinda da curiosidade, lembro ainda que, naquela ocasião, centrei meu interesse na tela *Historia de las religiones III* e, enquanto ouvia, por parte de outros visitantes, vagos comentários sobre a riqueza cromática e a harmonia da composição, minha imaginação foi adentrando-se num território, apenas entrevisto, de jogos intertextuais que me subjugava. Do impacto desses vislumbres me surgiu, de repente, a idéia de escrever algo, de ordenar, com sossego, as intuições que, diante daquele quadro, tive das camadas de sentido que nele se ocultam, que nele articulam conflitos em que se envolvem visões arraigadas nos sertões da poesia. Nasceu-me, pois, o compromisso de prender, nas desajeitadas redes da minha escrita, estilhaços do conteúdo de configurações que foram e ainda são incógnitas que protagonizam múltiplos itinerários interpretativos e que, evidentemente, não eram incluídos nos comentários mencionados.

Mais tarde, refeito dos enlevos vividos durante minha visita à Bienal, ao reler algo que eu mesmo tinha escrito sobre as conquistas da leitura, passei a remexer nalgumas das minhas intuições. Gostaria de reaproveitá-las, conferir-lhes outra ordem, pautar-me na ilusão de que, ajeitadas no suporte da palavra, delas poderá, quem sabe, tirar proveito alguém que, com mais ou menos relutância, se renda aos feitiços dos significados que emergem cada vez que, no aperto de um abraço sem fronteiras, objetos de temporalidades e lugares diferentes se interpenetram para manter entre si um diálogo em que vozes mútuas trazem até a percepção do espectador profundas ressonâncias. Ou, quiçá, zumbidos provocados, num texto mestiço, pelas engrenagens temporais. Porque não parece absurdo reconhecer que nas imagens mestiças se misturam diversas maneiras de representar o mundo sensível, diversas maneiras de traduzir, mediante figuras diferentes, imbricadas, porém, numa única estrutura textual, essa pluralidade de pontos de vista de que, em última instância, se alimenta o dialogismo e, conseqüentemente, a coexistência de modos de ver díspares. É por isso, penso eu, que, em qualquer uma

dessas configurações, os mundos construídos pelo homem se apresentam como imensos museus onde as mais diversas práticas, transformadas em signos, dialogam sem nenhum tipo de constrangimento. Talvez, nesse jardim semiótico, os objetos falem a língua universal de todas as constelações míticas.

Tudo parece indicar que os temas desses insólitos diálogos são balizados pelos valores afetivos que se aderem aos signos quando seu valor de uso se universaliza. O que de maneira mais profunda se manifesta neles provém, considerando a pluralidade dos eixos semânticos postos em jogo, de uma verticalidade de sentido cujos extremos, afetados pelas mediações metafóricas, chegam a se confundir e a superar qualquer tipo de contradição. Fica disso a forte impressão de que a afetividade injetou, na epiderme dos objetos fabricados pelo homem, as irradiações de uma substância movediça cuja constante agitação produz cargas pulsionais que causam, entre outros efeitos, alvoroços nas diferentes matérias formadoras das estruturas significantes - a voz⁴, os gestos, as cores -.

Enquanto prolongação do corpo humano, os objetos desse extraordinário museu exibem, na sua condição de peças que fazem parte de um acervo cultural ou das entranhas de quem usa a imaginação para fixá-las nas paredes da memória, vestígios que remetem a camadas sensíveis anteriores a qualquer ato de linguagem. Nessa perspectiva, o diálogo mantido pelos objetos nasce, enfim, do processo de significação que se instaura a partir do confronto de fenotextos com genotextos (Kristeva, 1974), confronto em que borbulham traços do pensamento mestiço a que, segundo creio, Gruzinski se refere.

Algo disso devo ter intuído quando, anos atrás, tocado seguramente pelos efeitos de sentido que se deslocam ou se condensam nas camadas mais fundas dos objetos, sejam eles artísticos ou não, reuni estas palavras:

Gosto de me deixar envolver no silêncio dos museus, de percorrer os seus recintos com o intuito de inventar, sempre, a aventura de quem se sonha perdido num emara-

4. Digo a voz porque, no tipo de escrita dos nauas, o rébus amalgama em seu plano expressiva imagens com sonoridades evocadas.

nhado de corredores cuja arquitetura, apesar dos simulacros labirínticos, lhes traça um mesmo e quase único destino. Gosto, portanto, de me adentrar nesse simbólico mare nostrum feito de paredes com brancura de espumas e onde, à maneira de ilhas solitárias, flutuam objetos que, além de magnetizarem qualquer tipo de miragem, lançam à deriva a suspeita de que foram lá colocados com a exclusiva finalidade de armar, nas pupilas daqueles que os encaram, enigmáticas imagens que ondulam, trêmulas, ao ritmo de um incitante vaivém de distâncias. Gosto, enfim, porque pressinto, enquanto parceiro desse jogo de sutilezas, que, na escuridão dos reinos da retina, as imagens se espalham pelos sertões da minha memória e, libertas de normas de trânsito, cada uma, em seu todo ou em suas incontáveis fragmentações, toma comigo o rumo que lhes é indicado pelas forças magnéticas implicadas nos chamados processos associativos. (1990, p.64).

Em sua aparente quietude, um simples quadro pode ser motivo suficiente para desencadear associações e, através delas, introduzir-se nas figurativizações que propiciam os ingredientes semânticos geradores das condições de coexistência. Fico, pois, com a escolha que fiz naquela oportunidade e peço ao leitor destas linhas que fixe bem seu olhar no quadro que a seguir se reproduz, já que, desse contato emergem várias possibilidades de leitura.

Com o único propósito de recolher amostras que aludem a referentes cujo entorno mítico não cabe já na lógica de nossas cotidianas crenças, recorro, agora, a figuras dessa cartografia deslumbrante que se espalha nos códices indígenas sobreviventes a todo tipo de naufrágios. Dessa perspectiva, diante da particular iconografia de *Historia de las Religiones III*⁵, assumo a tarefa de lançar-me à procura de textos da cultura ameríndia com os quais muitas das imagens que compõem essa obra de Rivera dialogam e, para tanto, enfocarei exclusivamente minha atenção nos gestos e geometrias que se agrupam em seu espaço pictórico.

5. Rivera nos deixou várias obras sobre este assunto, sendo, entretanto, *Historia de la religión I* e *Historia de la religión V* as que expressam de maneira mais explícita o compromisso do artista com a iconografia ameríndia.



Da gestualidade emanam significados que qualquer espectador atento pode decodificar: uma personagem tenebrosa⁶ oferece de maneira taciturna o coração de uma vítima humana que exhibe, no topo desse arco tenso em que se transformou seu corpo amarrado, a abertura de uma ferida fatal. Mas, situando-se do outro lado do óbvio, o observador desses gestos pode, com auxílio de referências

6. Utilizo este adjetivo para externar, ideologicamente, os sentimentos de espanto que, em mim, como reminiscência obscura de atos primordiais, permanecem. Sobre esta questão já se escreveu muito e o que desejo destacar aqui é tão somente o compromisso da adjetivação com o simbolismo disfórico que o negror

mais arraigadas na antropologia, nos relatos dos cronistas e na iconografia indígena, ir além das fronteiras da impressão e, conseqüentemente, conquistar o privilégio de se adentrar nos territórios do simbólico e do obtuso (Barthes, 1986, p. 19). No nível do simbólico, o gesto de levantar o coração permite outras interpretações. Assim, se aproveitarmos as informações que acerca desses ritos fornece Yolotl González Torres em seu livro *El Sacrificio Humano entre los Mexicas* (1992), constatamos que o sangue, na crença dos indígenas, servia, enquanto líquido precioso, para tornar efetiva a comunicação dos humanos com o mundo sobrenatural. No quadro de Rivera, o sangue jorra, qual líquido transcendental, do coração empunhado pelo sacerdote e ainda mancha de vermelho as escadas do templo em que o sacrifício se realiza, detalhes que traduzem, com minuciosa fidedignidade, os significados que também o antropólogo citado recupera em sua descrição do rito, principalmente quando destaca os valores do *tlacamictiliztli* (sacrifício humano) e do *téchcatl* (piso de pedra), cena e cenário, respectivamente, de um ato transcendental.

Em razão de seu caráter pan-cultural, a linguagem gestual oferece menos resistência à interpretação. Seus componentes, icônicos no geral, permitem uma decodificação quase direta, pois o leitor da pintura, mesmo que conheça unicamente os códigos cristalizados pela cultura ocidental, capta, sem maiores problemas, os significados básicos do conjunto de atos que, através de gestos e movimentos congelados, se manifestam no quadro. É possível, entretanto, aprofundar a leitura. Isso pode ser feito, por exemplo, se explorarmos o aspecto emotivo que aparece em determinados lugares do espaço plástico. Os grandes dentes do sacerdote exprimem, pelo tamanho e pela brancura óssea, uma indisfarçável ferocidade, traço que pode ser interpretado com mais precisão se se aproveitam as particularidades da iconografia dos mistecos.

Nos códices ameríndios, é difícil encontrar gestos em que aflorem as emoções. As personagens são representadas, amiúde, de perfil e o que as identifica não é a feição física. Elas são reconheci-

do sacerdote pintado por Rivera, numa primeira olhada, transmite. Mas o leitor terá oportunidade de constatar que, no transcorrer deste ensaio, minhas impressões vão mudando na medida em que dados propiciados pela intertextualidade situam as imagens da pintura em contextos dominados pelo poético.

das pelo nome. Nas cenas em que se apresenta o sacrificio de seres humanos se observa, no entanto, uma gestualidade impregnada de emoção. Assim, por exemplo, no *Códice Nuttall*, fólho 81, a representação pictográfica de um ato de sacrificio flagra o momento exato em que a faca de “pedernal” penetra no peito da vítima e faz jorrar o sangue.



Basta olhar a expressão facial do sacerdote⁷ para perceber nela uma carga de emoção que o *tlacuilo*⁸ não quis ou não soube evitar. Neste ponto, o quadro de Rivera mostra mais uma vez seu alto grau de comprometimento com certas formas assumidas pela escrita dos ameríndios, principalmente se se pensa que um termo como *tlacuiloztli* significa tanto escrever quanto pintar. Poder-se-ia, ainda, explorar outros aspectos. A disposição do corpo da vítima ou a forma e local do talho preservam, por exemplo, marcas de uma ostensiva obscenidade, na acepção etimológica do vocábulo. As regras de uma tradição consagrada pelos oficiantes conferem aos gestos significados arraigados numa visão de mundo em que elementos como a chuva e a terra protagonizam as ações de um relato primordial, de uma fábula enigmática utilizada pelos indígenas para dar forma não exclusivamente ao pensamento mítico, mas, também, ao pen-

7. Em seus comentários, Arthur G. Miller (1975, p.11), destaca a emoção facial do sacerdote e da vítima “in such a terrible situation”.

8. Termo que, na língua naua, designa o escriba.

samento filosófico e ao conhecimento das relações do movimento dos planetas com o tempo que durava a germinação de um grão de milho. Sangue e chuva significavam sobrevivência, alimento precioso que arranca a morte das garras do nada, tal qual se constata na fábula plasmada nesta reprodução de uma das lâminas do *Códice Tudela*:



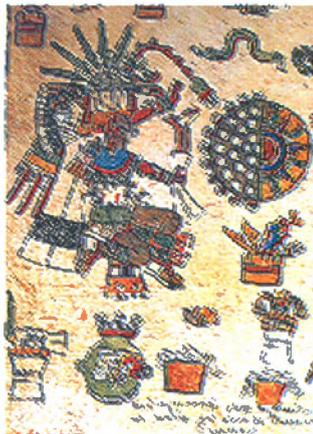
No que tange às geometrias, porém, a tarefa de decifrar requer outros cuidados. Assim, a combinatória dos semicírculos demarca um lugar no espaço da tela cuja leitura, considerando os códigos pertencentes à escrita indígena e os códigos da recepção - os que, nesta ocasião, utiliza um receptor educado na rigidez emblemática das conotações atribuídas às formas geométricas pelo pensamento helênico -, depende, em boa parte, da superação de várias etapas. Uma delas, fundamental no caso, diz respeito à relação de intertextualidade que a geometria de Rivera mantém com a escrita pictográfica dos códices mexicanos. Analisar, pois, essa questão abre caminho na direção de nuances de significação que se localizam nos lugares mais inesperados do texto pictórico do artista mexicano. Além disso, no percurso desse caminho tropeçamos, com frequência, em metáforas visuais de denso conteúdo poético.

A identificação de grafos e ideogramas facilita a escuta dos diálogos instaurados em muitas obras de Rivera pela presença de imagens mestiças. O Catálogo é pródigo em exemplos, sendo um

dos mais representativos a representação de Coatlicue que aparece no detalhe do mural *El Hombre, Controlador del Universo*, reproduzido à página 249. Mas, voltando à tela *Historia de las Religiones III*, a circularidade resultante da condensação das figuras olhadas pelo sacerdote remete ao encontro de significados que a combinação de elementos de sistemas semióticos diferentes engendra. De um lado, essa circularidade pode representar valores positivos compromissados com a disposição bem ordenada das partes de um todo, com a harmonia das esferas e das alturas, com o mistério, em soma, dos corpos celestes relacionados com deidades, como se observa nas pinturas egípcias ou no conhecido disco solar englobando o rosto de Cristo pintado por Odilon Redon. De outro, as formas conseguidas por Rivera espelham, de maneira mais direta, configurações plasmadas pelos *tlacuilo*s nos “livros pintados”. Assim, na página 11 do *Códice Borbónico*, por exemplo, encontramos uma imagem semelhante.

Aí aparece Pantékatl, com o rosto tingido de duas cores e manchas nas bochechas. Este deus representa a embriaguez de Quetzalcóatl, motivo causador da sua ruína. Entre o nume e seus acompanhantes surge um círculo cujo lado esquerdo simboliza a noite e o direito o dia, pictograma que nos fornece a informação de que esses ritos eram noturnos e diurnos.

O encontro desses dois núcleos de significação na configuração plástica obtida por Rivera encobre, porém, camadas de signifi-



cados mais sutis. Os semicírculos concêntricos inseridos ou dispostos na margem das figuras geométricas da parte superior da tela são grafos e significam luminosidade. No contexto do quadro, contudo, instauram uma rima plástica se lidos através do vínculo formal que eles mantêm com os olhos do oficiante. Mas, em contrapartida, dos valores semânticos que aí se insinuam emerge um tênue contra-senso: a brancura dos semicírculos interiores, ao transmitir a idéia de brilho, contrasta com a mancha⁹ plasmada naquela parte que seriam as pupilas do sacerdote, conotando, na diacronia de uma intertextualidade mais abrangente, além da tenebrosidade ancestral e dos magnetismos sexuais imputados ao negrume, significados que desenterram valores míticos soterrados pelo tempo e, ainda, sentidos obtusos que se depreendem de minúcias tais como as que se manifestam na linha que traça o contorno do nariz e do lábio superior do oficiante.

Em geral, os olhos dos oficiantes que aparecem nos códices não possuem essa característica. São poucos os casos em que a pupila do oficiante, um ponto inteiramente negro, como se pode observar em várias imagens do *Códice Bodley* publicadas por Alfonso Caso. Aí, não só o olho do sacerdote aparece sob a forma de uma minúscula mancha negra, mas também o da personagem que, com gesto imperativo, parece estar ordenando o sacrifício de um guerreiro de quem, em virtude do grafo colocado perto de sua cabeça, sabemos o nome: chama-se 8 Veado. De qualquer modo, creio que, entre as coincidências expressivas e os desacordos semânticos da rima assinalada, a significação flutua e espalha ambigüidades acobertadas com uma tessitura de cores. Por isso, mesmo sem esquecer o simbolismo cromático, estou convencido de que o dialogismo textual da tela de Rivera deve ser interpretado com o auxílio das contribuições que possam propiciar outras referências textuais. Assim, no *Códice Nuttall*, aparece, nesta cena de sacrifício transcrita a seguir, um sacerdote cuja escuridão facial contrasta com a brancura dos círculos que formam os olhos.

9. Embora os olhos do oficiante não sejam, na pintura original, exatamente negros, utilizarei esse termo para traduzir a escuridão que emana do arranjo cromático empregado pelo artista para ressaltar a força do olhar do sacerdote. Por questões de simplicidade, utilizarei também o nome pupila sem me preocupar com o rigor de uma denominação correta em termos anatômicos.



Segundo a leitura feita deste fragmento pelos investigadores Ferdinand Anders, Maarten Jansen e Gabina Aurora Pérez Jiménez (1992, p. 220), a cena representa um vale entre duas montanhas onde lutam guerreiros-guias e guerreiros-jaguares, mais precisamente o momento em que o sacerdote naual Serpente de Fogo voa empunhando o coração arrancado de um guerreiro tigre e o Senhor 9 Flor, conforme nos diz o glifo colocado na sua frente, abre, com sua faca de obsidiana, o peito do vencido, cujo corpo, por sinal, foi desenhado numa posição semelhante à que pinta Rivera em seu quadro.

De acordo com os grafos situados na parte superior direita, bem encima do guia, a cena se deu no ano 8 Coelho e no dia 10 Coelho, isto é, em 1.098 de nossa era. De posse dessas informações, emociona pensar que as figuras plasmadas pelo *tlacuilo* se reportam a um fato tão distante, a peripécias repetidas com tanta teimosia pelos homens em suas persistentes tentativas de encontrar respostas para as muitas incógnitas da vida. Esse negrume do rosto do Senhor 9 Flor, lido hoje, se impregna, pois, de um simbolismo disfórico com o qual, creio, dialoga o negror e a pupila negra do oficiante pintado por Rivera¹⁰.

10. Convém lembrar que termos como macabro e horripilante não aparecem só nos textos dos cronistas destinados à descrição dos sacrifícios ou à aparência das divindades da morte, mas também nos textos dos antropólogos da atualidade, mesmo quando neles se procura compreender mais do que condenar. A idéia de monstruosidade engloba, às vezes de maneira disfarçada, esses significados, como se pode constatar, por exemplo, na descrição, aparentemente fria, que Jill Leslie Furst e Peter T. Furst fazem em *L'Art Précolombien du Mexique* (1982, p.118).



Mais precisamente, com essa negridão funesta que envolve a figura do deus da Morte tal qual ele se apresenta, reprodução acima, em cerimônias como a que o *Códice Borgia*, na parte inferior do fólio 70, ilustra. O padroeiro desse ritual é o deus da morte, carregando a bandeira branca do sacrifício e entoando cantos fúnebres.

Mas aquilo que me parece ser mais relevante para estas anotações provém do fato de que, no diálogo que a tela de Rivera mantém com a iconografia indígena, se alarga a opacidade detentora, segundo os sabidos conceitos de Jakobson, do potencial poético de uma obra. Enfocado dessa perspectiva, o dialogismo textual produz, em termos significantes, um tipo de opacidade movediça em que os componentes expressivos se refazem cada vez que, na leitura, intervêm diferenças paradigmáticas determinadas pelo constante dinamismo das relações intertextuais, pois, mesmo em configurações visuais que se apresentam como coisa única e estável, a mobilidade marca de vários modos a sua presença. Basta lembrar o que se entende por busca visual e por dupla realidade da imagem para se ter disso uma comprovação convincente. Quanto à busca visual é suficiente recordar que o olhar de um geólogo, de um poeta ou de um antropólogo não é o mesmo e, no atinente à dupla realidade da imagem, cabe assinalar que a imagem representada sobre uma folha de papel oferece à vista figuras que percebemos como fragmentos de uma superfície e como fragmentos de um espaço tridimensional.

Assim, no caso específico do possível vínculo do oficiante pintado por Rivera com o Mitlantecuhli plasmado pelo tlacuilo no fólio 70 do *Códice Borgia*, a opacidade movediça surge no instante em que as configurações relacionadas permitem, em razão das coincidências expressivas das figuras em questão, montar hiper-imagens¹¹ cujas significações dependem, em última instância, dos efeitos de semiose gerados pelos processos intertextuais propriamente ditos.

A relação da figura do oficiante de Rivera com o Mitlantecuhli do *Códice* projeta, no plano do conteúdo da hiper-imagem formada pela combinatória dos componentes dessa parte dos dois textos, intrincados jogos ideológicos que, sobre a morte, montam as religiões, entendidas, em traços gerais, como crenças que se vinculam a uma das dimensões tímicas mais arcaicas do ser humano. Isso quer dizer, entre outras coisas, que, na negridão do sacerdote e na caveira da deidade se amalgama o primitivismo das emoções com a isotopia semântica da religião sugerida pelo título dado ao quadro.

A caveira, enquanto símbolo da morte, foi, como já mostraram os principais estudiosos das culturas mesoamericanas, uma das formas ornamentais mais populares. O fato de que ela ainda hoje continue sendo enfeite dos mais diversos objetos usados nos afazeres da vida cotidiana constitui prova evidente da persistência de seus valores simbólicos. Sabe-se que para celebrar o ciclo de 52 anos, fim de uma época passada em certos calendários ameríndios e começo de um tempo novo, era colocada, no templo maior de Tenochtitlan, uma lápida com quatro rostos em que estavam esculpidos ossos humanos e caveiras. Para os astecas, como já se disse muitas vezes, a morte era um parente próximo e, embora pareça paradoxal, a caveira que abrolha no centro da estátua de Coatlicue significa, também, vida. Mas, por outro lado, temos de admitir que, na visão atual do *Códice Borgia*, as significações positivas da caveira estão contami-

11. Utilizo este termo para me referir à configuração que resulta da sobre-impressão de imagens determinada pelas relações intertextuais. Alguém pode pensar que tal configuração tem caráter meramente psicológico. Creio, porém, que tal idéia carece de consistência, pois a hiper-imagem, à vista dos novos recursos tecnológicos, pode muito bem ser representada de maneira objetiva. Exemplo já clássico dessa objetividade é a hiper-imagem conseguida pela combinação do retrato de Monna Lisa com o auto-retrato de Leonardo da Vinci.

nadas, de certa maneira, por irradiações históricas desse espanto que os cronistas deixaram em suas minuciosas descrições dos sacrifícios feitos pelos índios. Mesmo assim, há passagens dos cronistas em que se vislumbram lampejos das idéias com que os homens renascentistas queriam afugentar os temores da morte, dessa morte que a Idade Média relaciona com as penas infernais e aparece nas Danças Macabras através de formas horrendas.

Mesmo sendo fiel à iconografia indígena, a encenação das imagens do quadro de Rivera conduz a uma primeira camada de conteúdo em que traços marcantes do sincretismo religioso, de supertições e crenças cristalizaram aspectos fundamentais da identidade dos povos latino-americanos. No *Códice Magliabechiano*, que, como se sabe, foi pintado por volta de 1550, encontramos, à página 79, uma deidade da morte muito semelhante à pintada no *Códice Borgia*: caveira policromada, olhos formados por círculos concêntricos e dentadura agressiva. As principais diferenças residem nas mãos que simulam garras de tigre e no cinto que cai sobre as escadas do templo em que o deus está sentado e se prolonga em forma de serpente imitando um rabo diabólico. Essa mestiçagem de formas pertencentes a sistemas culturais diferentes gera desconcertos e faz com que o leitor oscile entre mais de uma interpretação. Mas as hiper-imagens, enquanto componentes expressivos produtores, por sua vez, de significados mais singularizados, podem colocar o leitor atento no rumo de estratos de sentido mais profundos, mais ancestrais e, por isso mesmo, menos comprometidos, no caso, com as contaminações ocorridas no período colonial. Às vezes, sob a aparente originalidade plástica de algumas das figuras que compõem o quadro de Rivera, as relações intertextuais se camuflam com aprimorado requinte.

Destaco, para me deter numa dessas possibilidades, a rima que se estabelece, no plano da expressão, entre a forma da ferida no peito da vítima e a figura do oficiante. Deixando de lado o tamanho de cada uma dessas imagens, ambas, porém, possuem em comum um formato triangular, um formato alongado semelhante ao das facas de obsidiana usadas neste tipo de ritual. Como já disse, a fenda aberta no corpo do homem sacrificado se assemelha à forma do instrumento utilizado no sacrifício. O talho foi pintado de tal jeito que,

mesmo estando ausente, a arma utilizada para fazer o corte prolonga nele a sua presença. Como complementando essa isotopia, a figura do oficiante, vista numa relação intertextual mais precisa, lembra, pela sua extraordinária semelhança formal, o *teocpatl*, uma faca ritual antropomórfica da qual se oferece abaixo uma imagem ilustrativa. As coincidências entre a figura do sacerdote, tal qual foi pintada por Rivera, e a forma deste instrumento são impressionantes. É como se o contorno, os dentes e os olhos tivessem sido arrancados do *teocpatl* para incrustar no espaço do quadro a ordem e o sentido que eles possuem no objeto original.

A hiper-imagem que resulta desses ajustes intertextuais atesta um tipo de construção cujo grau de mestiçagem parece haver sido gerado por uma força que nasce nas entranhas do artista disposto a anular a distância entre seu texto plástico e o texto do outro. Esta hiper-imagem de Rivera expressa os efeitos de uma pulsão de morte destinada a evocar, segundo o pensamento freudiano, o desejo humano de retorno ao espaço cósmico com o qual sabe que viveu, num tempo que não cabe nos calendários, totalmente integrado. Há, enfim, na metáfora forjada por Rivera uma pulsão desse tipo, só que canalizada na direção de integrar sua leitura plástica com as formas e os conteúdos que assume o cosmos nas mais autênticas iconografias ameríndias.

Em suma, a imagem mestiça, considerada a partir das características apontadas, apresenta uma forma expressiva em que os componentes plásticos se articulam de maneira a anular as diferenças entre figura e fundo, embora esses dois componentes, pelo fato



de remanescer, de algum modo, no significativo visual propriamente dito, mimam, sutilmente, a questão da coexistência de temporalidades diferentes e plasmam um protótipo plástico adequado à manifestação condensada de diversas confluências cronotópicas. Em consequência, essa matriz expressiva não só prepara o terreno para uma espécie de pregnância dialógica, mas introduz no plano do conteúdo significados que se atrelam ao eixo semântico da coexistência. Sendo assim, parece-me legítimo extrair dessas particularidades o princípio de que a imagem mestiça, vista na condição de efeito do inconsciente óptico (Krauss, 1997), não pode ser explicada, como acertadamente defende Gruzinski, a partir de uma visão evolucionista. Vale dizer, por conseguinte, que, se atribuímos à imagem mestiça do quadro de Rivera um valor paradigmático, várias das obras do famoso muralista mexicano reproduzidas no Catálogo já mencionado não devem ser simplesmente lidas em função de serem reflexos de um contexto histórico. Tal leitura, freqüente nos estudos dedicados à pintura deste artista, conduz, lamentavelmente, ao esvaziamento do poder mediador desse tipo de imagem, ao enfraquecimento da carga de transcendência e originalidade que nelas se instala.

Bibliografia

- ANDERS, Ferdinand, JANSEN, Maarten e GARCÍA, Luis Reyes. 1991. *El libro del Cuicacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro Explicativo del llamado Códice Borbónico*. Madrid/México: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1992. *Crónica Mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Códice Zouche-Nuttall*. Madrid/México: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1993. *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad. Códice Borgia*. Madrid/México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- ANÔNIMO. 1961. *Popol-Vuh*. Tóquio: Eitora Eikichi Hayachiya.
- ANÔNIMO. 1965. *Popol-Vuh*. (Traducción de Miguel Ángel

- Asturias/ J.M. González de Mendoza). Buenos Aires: Editorial Losada. 8ª ed.
- BARTHES, Roland. 1986. *El tercer sentido. Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Piados.
- CANCLINI, Néstor García. 1997. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.
- FLOCH, Jean-Marie. 1985. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamin.
- FURST, Jill Leslie e FURTS, Peter T. 1982. *L'Art Précolombien du Mexique*. Paris: Bibliothèque des Arts.
- GONZÁLEZ, Maria Ángeles (coord.) 2000. *Diego Rivera. Arte y Revolución*. México: INBA/Lunducci Editores.
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl. 1992. *El Sacrificio Humano entre los Mexicas*. México: F.C.E.
- GREIMAS, A.J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- GRUZINSKI, Serge. 1999. *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- KRAUSS, Rosalind E. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La Revolution du Langage Poétique*. Paris: Seuil.
- MILLER, Arthur G. 1975. "Introduction to the Dover edition". *The Codex Nuttall*. New York: Dover Publications, Inc.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 1977. *Dois Leituras Semióticas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1991. *As fascinantes conquistas da leitura. O Ensino da Arte e sua História*. São Paulo: MAC-USP.
- ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Madrid: Espasa-Calpe.

Telas e janelas, molduras das imagens*

*As idéias escritas neste texto tiveram origem naquelas ouvidas no curso "Poética da intertextualidade", ministrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (primeiro semestre de 1998) pelo Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal. A ele nosso reconhecimento pela inspiração de suas palavras, que motivaram as nossas.

ROSANA DE LIMA SOARES
Escola de Comunicações e Artes/USP

Resumo

Partindo da idéia de escuridão como moldura fantasmática a envolver os devaneios e a imaginação do espectador, propomos refletir sobre as imagens geradas pelo cinema a partir da dupla articulação que engendram: enquanto *telas*, lembram espelhos que devolvem ao espectador imagens de si mesmo (ainda que não sejam puro reflexo), remetendo ao interior; enquanto *janelas*, evocam espaços de passagem e de abertura para o espectador que as contempla como um outro, remetendo ao exterior. Para além dessa dualidade aparentemente simplista, é no jogo entre *dentro e fora* – e na complexa relação intercambiante que estes dois termos estabelecem – que gostaríamos de situar nossa reflexão.

Palavras-chave

cinema, linguagem, imagem, molduras, interior/exterior

Abstract

From the idea of darkness as a frame that involves the dreams and the imagination of cinema viewers, this article approaches cinema images from a double articulation: as screens that reflect interior and static images, and as windows that open to an exterior world full of movement. The article intends to question this dualistic viewpoint, pointing out some of the complex relations that can be established between the inside/outside game performed by images.

Key words

cinema, language, image, frames, inside/outside

*Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente,
se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer
o mundo para dentro de si.*

Marilena Chauí

O título escolhido para este artigo – *Telas e janelas, molduras das imagens* – já diz muito sobre ele. Trata-se de conceitos tomados em sua articulação discursiva, colocados como significantes soltos mas ao mesmo tempo encadeados. “*A nuvem da linguagem faz escrita*”, já dissera Lacan em seus *Escritos* (1998). A imagem de uma nuvem – e nuvem de linguagem – evoca aquela do nosso título: palavras flutuantes mas consistentes de uma materialidade que enseja significações e, ao fazê-lo, demarca molduras, imagens em profusão a pulsar – abrir e fechar, revelar e esconder – as viagens e paragens das imagens no cinema.

O escurinho do cinema já foi falado por muitos, em prosa e verso. Retomamos neste artigo a escuridão como moldura fantasmática a envolver os fantasmas/fantasia de cada espectador, além daqueles do próprio diretor, que transparecem na opacidade da tela. De fato, poderíamos associar a moldura de uma tela (seja de pintura ou de cinema) com a opacidade – ela apenas nos devolve uma imagem que já é passado, ainda que na pintura esta imagem seja estática e, no cinema, movimento – e a moldura de uma janela com a transparência – ela nos abre para o mundo, apresentando-nos sua realidade. Assim como nas palavras, opacidade e transparência alternam-se para ora velar, ora revelar (ou re-velar, velando de novo) um suposto mundo interior/exterior, seja ele passado ou presente.

Mas se quisermos pensar a partir de uma visada teórica que não divide o *mundo da linguagem* (seja ela verbal ou visual), esta questão precisa ser problematizada para chegarmos à máxima: não se trata de reconhecer o mundo *e* a linguagem que o traduziria, fa-

zendo a ponte entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo, mas de afirmar: *o mundo é linguagem*. Podemos nos perguntar então: onde estaria o “lado de dentro”, esboçado pela tela, e o “lado de fora” que a janela representaria?

Em relação às imagens, quem melhor expressa esse jogo de dentro e fora das telas e janelas é o pintor René Magritte. O quadro *O sorriso do diabo* (1966), por exemplo, traz desenhado o buraco de uma fechadura que se abre para uma paisagem do outro lado. Só que do outro lado encontra-se também a chave que abriria aquela porta, como a nos perguntar: onde é dentro e onde é fora? Ainda em Magritte, vemos um recorrente jogo de permutações entre a tela fechada do quadro e a janela que abre para o mundo. Muitas vezes sua pintura aponta para a fragilidade dessa divisão interior/exterior e a janela converte-se, ela mesma, em quadro que está sendo pintado.

Em *A condição humana* (1934), por exemplo, o pintor mostra uma determinada paisagem externa como se estivesse sendo olhada de dentro de um ambiente por alguém que a vislumbra por uma janela, mas cuja moldura é na verdade um cavalete de pintura. Há ainda uma outra versão de *A condição humana* (1935) em que realidade e reprodução misturam-se e confundem-se a tal ponto que não podemos mais estabelecer os limites entre a vista do mar e a imagem no cavalete.

Outro artista que subverteu os limites entre o dentro e o fora foi o cineasta Luis Buñuel em seu jogo de símbolos¹ indefinidos e enigmas. No filme *L'age d'or* (1930), há uma seqüência em que vemos uma penteadeira – o espelho e a base onde se vislumbram objetos femininos: flores, perfumes, jóias. Uma mulher se encaminha para olhar-se no espelho. Deste pequeno gesto é que vem a ambigüidade que não se presta a interpretações simplistas: ao procurar nele sua imagem, é outra coisa que a mulher encontra. O espelho transforma-se em outro objeto (como nas telas-janelas de Magritte) e em vez de refletir o rosto da mulher esta desaparece para dar lugar a uma paisagem de nuvens agitadas por um forte vento.

A ruptura que advém dessas imagens aponta, uma vez mais, para a indistinção entre o interior e o exterior, seja em relação ao

1. Sobre esse conceito ver Peñuela Cañizal (1996). O símbolo seria aquele que não se deixa apreender facilmente, remetendo ao universo “do estranhamento, do enigmático, do relato, da fragmentação, da analogia, do desejo e das pulsões”.

sujeito, seja em relação ao mundo que supostamente o circunda:

O valor que o espelho tem na antiga crença de que haveria uma correspondência mágica entre a coisa e a cópia que ele faz dela é, de repente, deslocado: o espelho não copia o rosto da mulher que está na sua frente, mas sim uma outra coisa pertencente a um mundo que não cabe no quarto em que a protagonista foi confinada (Peñuela Cañizal, 1996).

Desaparece assim a oposição exterioridade/interioridade e tem lugar uma visão abrangente, e por isso difusa, das relações envolvidas na percepção das imagens, sejam aquelas que se passam na tela frente aos olhos do espectador, sejam aquelas que se passam no espelho frente aos olhos da protagonista.

Nesse movimento intercambiante, telas e janelas podem ser percebidas como molduras recobrimdo/abrindo espaços. O termo *moldura* nos parece adequado tanto para indicar os limites-alcances da tela quanto os alcances-limites da janela. Moldura como aquilo que é, ao mesmo tempo, contorno e ruptura, como aquilo que demarca um campo e, ao fazê-lo, deixa de fora outras tantas imagens. Metáfora feliz, já que evoca inúmeras conexões e novas relações – entre elas a possibilidade de perceber, por exemplo, que as letras, ao formar palavras, tornam-se elas próprias molduras; ou ainda, de pensar sobre o que resta no espaço vazio entre uma moldura e outra, seja de palavras ou imagens.

As inquietações concernentes aos espaços vazios entre as molduras encontram eco nas seguintes palavras:

(...) any meaning created or released through use of a framing device – and when I say frame I mean that which cuts colours and lights into images and noise into words – lies not so much on the inside of what has been isolated, but rather on the edges of what has thus been set aside (Wall, 1998, p. 5).

Pensada em sua forma usual, a moldura cria um espaço interno a ser preenchido para que possa “significar”, o que muitas

vezes faz com que se esqueça que a própria moldura é o resultado de uma interação entre os seus espaços internos e externos. Ou ainda: *“L’espace intérieur étant ainsi indiqué, un autre espace, extérieur celui-ci, l’est du même coup: c’est de la bordure qu’il reçoit son statut d’extériorité”* (Grupo M, s/d, p. 116).

Tal relação poderia ser pensada analogamente àquela estabelecida pelo signo lingüístico: um significante enunciado atesta a ausência do referente – só está ali porque aquilo que demarca, naquele momento e naquele lugar, *não está*, gerando espaços vazios. Se a moldura parece incluir algo, trazendo-o para dentro, é porque demarcou contornos, excluindo alguma outra coisa.

A palavra *tela*, relacionada no título à palavra *moldura* (talvez por seu caráter também demarcador) evoca múltiplas associações: a tela do pintor, a tela do cinema, a tela como bloqueio (para se evitar a queda) e suporte (caso se caia), a tela do computador, a tela da televisão, a tela como divisão (algo que separa). Em psicanálise, a *tela* (<>) constitui-se, para o sujeito, em uma espécie de marca única, suporte no qual vão se “pendurar” ou “amarrar” os nós que o caracterizam em sua singularidade. Tal singularidade, entretanto, ao mesmo tempo em que demarca uma distinção – o sujeito como pura diferença, por meio de traço unário que o caracteriza – repete-se para todos e cada um dos sujeitos, denotando a diferença de um “nada”, de um vazio que constitui igualmente a todos. O inconsciente seria, assim, a absoluta igualdade na singularidade de cada um.

Nos dois extremos da tela estão, de um lado, o sujeito do inconsciente (\$) – sujeito barrado – e, de outro, o objeto pequeno *a* – objeto causa do desejo. À representação \$ <> *a* dá-se o nome de “fantasma” (Lacan utiliza, em francês, a grafia *fantasme*, para diferenciá-la da palavra *fantôme*, ligada à idéia de “aparição”):

Atuando como elemento mediador, o fantasma situa-se na conjunção do inconsciente e do objeto a (podemos adiantar: conjunção entre o simbólico e o imaginário). Lacan o designa na fórmula \$ <> a , onde o losango se lê “desejo de”, podendo ser lido no sentido retrógrado, introduzindo uma identidade que se funda sobre a não-reciprocidade absoluta. O losango é o enquadramento do fantasma, a tela sobre a qual se projetam os objetos

de desejo, fonte e origem do imaginário (Freitas, 1992a, p. 64).

O *fantasma* pertenceria à ordem do simbólico e não do imaginário, o que possibilita relacioná-lo a um espaço de escuridão como aquele evocado pelo cinema.

Já a palavra *janela* nos abre para outros significantes: os olhos como “janelas da alma” ou “espelhos do mundo” (cf. Chauí, 1988), as janelas que se abrem a paisagens paradisíacas, as janelas que permitem sair e ver o mundo, as janelas que trazem luminosidade para os interiores escuros (dos lugares ou de nós mesmos). A escuridão é, assim, moldura tanto da tela (do quadro, do cinema) como da janela (que deveria justamente trazer luz). E o que tal escuridão evocaria? A falta, o vazio, a hiância constituinte do sujeito. Tal vazio, entretanto, é de uma natureza outra: trata-se de uma brecha que deve permanecer enquanto tal, que deve permanecer vazia por ser estruturante.

No francês, *fantasia* e *fantasma* são termos que se confundem, especialmente quando se trata de seu uso em textos de Lacan e suas traduções. A palavra *fantasia* (*fantaisie*), entretanto, está mais ligada à idéia de *imaginação* (*imaginaire, imagination*). Às palavras *fantasia* e *fantasma* pode-se acrescentar, ainda, o significante *fantasmagórico*: relacionado à primeira delas, como aquilo que evoca medos ancestrais – e novamente pensamos na escuridão; relacionado à segunda palavra, remetendo ao fantasmagórico da própria realidade do sujeito, ela mesma um fantasma ($\$ \langle \rangle a$) já que marcada pela impossibilidade do sujeito barrado (falante/faltante) encontrar os objetos pequeno *a* que estabeleceriam com ele uma relação de simetria.

Se falamos de fantasias e fantasmas, além dos conceitos acima esboçados – e quase como contradição – não poderíamos deixar de trazer o *estranho* a este universo. *Estranho* entendido aqui como aquilo que causa surpresa e inquietação; aquilo que desconcerta por remeter ao que é familiar, criando rupturas e novas possibilidades de significação: o *ex-tranho*, ou o que anteriormente estava nas entranhas e se torna externo. Um neologismo definido por Lacan – o *ex-timo* – pode apontar para uma relação com o

estranho. Para escapar do subjetivismo apregoado pela psicologia, o autor afirma não haver separação entre o exterior (*ex*) e o interior (*timo*), os dois confundindo-se e completando-se inexoravelmente, como na figura topológica da banda de Moebius, um círculo retorcido no qual não há “dentro” e “fora”: ao percorrê-lo, passa-se de um suposto dentro para um suposto fora, e vice-versa, alternadamente.

Freud, em um breve ensaio sobre estética – entendida não apenas como teoria da beleza mas também como teoria das qualidades do sentir –, cujo título em português é “O estranho”², define-o como aquilo que, causando estranheza, ainda assim está ligado ao familiar: “(...) o estranho provém de algo familiar que foi reprimido (...) é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1997: *slp*). Buscando as origens da palavra em alemão, *unheimlich*, Freud relaciona-a ao “não-familiar”, em oposição a *heimlich*:

Em geral, somos lembrados de que a palavra heimlich não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. Unheimlich é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de heimlich, e não do segundo (Freud, 1997).

Avançando nessas considerações para relacioná-las ao conceito de *fantasma*, anteriormente apontado, chega-se a uma interessante definição de *heimlich*, proposta no texto de Freud:

Também se diz de um lugar livre da influência de fantasmas (...) familiar, amistoso, íntimo (...); num sentido diferente, como afastado do conhecimento, inconsciente. Heimlich tem também o significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento (...) (Freud, 1997).

2. Em nota de rodapé, o tradutor destaca que o termo utilizado em inglês é *uncanny* (do alemão *unheimlich*, literalmente *unhomely* – “não-familiar”). Entretanto, optou-se na tradução pela palavra *estranho* por ser uma das únicas que, em português, traz também o sentido de “fantástico”, “misterioso”, “sinistro”.

Assim pensado, o estranho pode ser caracterizado, em primeiro lugar, como aquilo que amedronta por ser algo reprimido que retorna – como o “*saber que não se sabe*” de que fala Lacan (1998) –, algo que, de acordo com Schelling, “*deveria ter permanecido oculto mas veio à luz*” (Freud, 1997). Dessa forma, “*esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão*” (Freud, 1997). Daí nosso ensejo em relacioná-lo a este texto e, assim fazendo, ao seu próprio conteúdo, evocando “o estranhamente familiar” dos surrealistas, que se apresenta quando a distinção entre imaginação e realidade é eliminada, ou quando o imaginário surge diante de nós na realidade, como “*quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante*” (Freud, 1997).

Retomando a imagem da moldura como provocadora de estranhezas, pode-se perguntar: como pensar um dentro e um fora em relação a ela? Qual seria o *fora* de uma moldura, já que ela está sempre a criar novas bordas? Estabelecer tal limite parece tão difícil quanto dizer qual o *fora* da escuridão, espaço do fantasmagórico e do estranho, convite ao sonho e ao medo, espaço mesmo da fantasia e do devaneio.

A escuridão como moldura é um convite ao imaginário – produção de imagens, imaginação. Deslocamentos, como aqueles gerados nos filmes de Buñuel ou nas telas surrealistas de Dalí e Magritte, nos quais as coisas raramente são colocadas em seus lugares convencionais, como já apontamos anteriormente. O universo onírico não estaria, assim, nos sonhos, mas na realidade que nos circunda. “*O mundo é sonho*”, diria o dramaturgo espanhol Calderón de La Barca. Basta saber olhar... e lá está o espanto.

De acordo com Freud, condensação e deslocamento seriam, nos sonhos, vestígios da maneira pela qual o inconsciente trabalha. Em termos lingüísticos, pode-se relacionar a condensação à metáfora e o deslocamento à metonímia, ainda que com a ressalva de que nos estudos do Grupo *M* o que Jakobson e Lacan chamam de metonímia é denominado *sinédoque*: generalizante, que vai do todo à parte, ou particularizante, tomando a parte pelo todo. A metáfora seria, de acordo com esta concepção, a combinação de duas sinédoques, uma generalizante e uma particularizante.

Apesar de tal distinção, de Jakobson é importante destacar o duplo caráter atribuído ao signo lingüístico. Ao desenvolver seu trabalho sobre a fonologia, Jakobson enfatiza duas operações fundamentais implicadas no ato de falar: a *seleção* de certas unidades lingüísticas do léxico comum e a *combinação* dessas unidades em unidades cada vez maiores. Em Jakobson, o *eixo da seleção* (ou paradigmático) é o *eixo metafórico* (vertical), no qual os termos são unidades *in absentia*. Este eixo está mais relacionado à língua como sistema, apresentando-se sincronicamente enquanto pontualidade no tempo. Nele estão colocados os significantes da língua. O *eixo da combinação* (ou sintagmático) é o *eixo metonímico* (horizontal), e seus termos são unidades *in praesentia*. O plano da combinação está mais ligado à fala, apresentando-se diacronicamente como sequencialidade. A ele está associada a ordem dos significados.

De forma simplificada, pode-se afirmar que a metáfora, enquanto figura de linguagem, é aquela em que um termo é substituído por outro, próximo a ele. Na metonímia, uma parte é tomada pelo todo, estabelecendo um movimento de continuidade. É nesse sentido que tais figuras estariam sendo colocadas nos dois eixos da linguagem (seleção e combinação). Notemos as relações de similaridade e contigüidade, apontadas acima, como relativas, respectivamente, à metáfora e à metonímia, à condensação e ao deslocamento.

Uma aproximação aos sonhos, conforme proposta por Freud, torna-se possível, elucidando suas semelhanças e diferenças em relação a Jakobson. Discorrendo sobre as possibilidades de haver uma interpretação dos sonhos, Freud distingue dois casos operantes em que a pressão da censura do sujeito quanto ao conteúdo do sonho faz surgir associações aparentemente desconectadas.

No primeiro, a censura se volta apenas contra a ligação entre dois pensamentos que, separadamente, não suscitam objeção. Nesse caso, os dois pensamentos penetram sucessivamente na consciência; a ligação entre eles permanece oculta e, em seu lugar, ocorre-nos entre os dois uma ligação superficial em que, de outra maneira, nunca teríamos pensado (Freud, 1988, p. 486).

Trata-se, nesse caso, do processo de deslocamento, que Lacan aproxima, em seus *Escritos* (1998), do conceito de metonímia de Jakobson.

Freud prossegue: “*O segundo caso é aquele em que os dois pensamentos, por si só, são submetidos à censura por causa de seu conteúdo*” (Freud, 1988, p. 487). Ao contrário do que ocorre no primeiro caso, neste

nenhum dos dois aparece em sua forma verdadeira, mas apenas numa forma modificada que a substitui, e os dois pensamentos substitutos são escolhidos de maneira a possuírem uma associação superficial que reproduza o vínculo essencial que relaciona os dois pensamentos substituídos (Freud, 1988, p. 487).

Verifica-se um processo de condensação (sem negligenciar que nele está também implicado um deslocamento), associado por Lacan ao conceito de metáfora de Jakobson.

As operações de deslocamento e condensação dos sonhos são evocadas por estarem diretamente ligadas ao universo onírico propiciado pela moldura da escuridão. Entre luzes e sombras, sombras e escuridão, move-se o universo do *fantástico* da fantasia, do *fantasmático* do fantasma, do *fantasmagórico* da própria realidade através da tela do sujeito – espelho e projeção, reflexo e transparência.

As idéias alinhavadas neste artigo o fazem de forma interrogativa, buscando articular alguns conceitos teóricos para avançarmos na reflexão sobre as relações entre as telas e as janelas como molduras da escuridão evocada pelas imagens do cinema. Por apresentar questões ainda abertas, encerramos o texto também com uma pergunta, que remete a tantas outras: o que se passa na margem das imagens das telas/janelas do cinema, movendo-se entre o sonho do sono e o sonho da vigília? O que está sendo incluído ao se estabelecer os contornos de suas molduras? Analogamente, o que se exclui desse quadro que demarca seus alcances?

Como possível resposta, evocamos as palavras poéticas de quem navega no mar de significações, que tão bem expressam as articulações que, fragilmente, tentamos estabelecer:

Quero dizer, em suma, que navegar sobre o mar dos signos é, a cada instante, intuir que, sob a ondulação das frases feitas, vagueiam, em correntezas mais fundas, cardumes de outras palavras cuja irradiação poderá, às vezes, enturvar a enganosa transparência das superfícies. E que a única experiência que carrego para essa travessia é a de saber que as palavras, quando se ausentam, projetam, nas telas da memória, imagens espectrais de sua própria ausência (Peñuela Cañizal, 1987, p. 3).

A sobreposição de imagens presente nos filmes de Peter Greenaway talvez seja uma possibilidade de entrada nesse jogo de inclusões e exclusões. Cineasta que utiliza em profusão recursos tecnológicos em seus filmes, mas sempre implicados em uma narrativa complexa e instigante, Greenaway apresenta-nos um procedimento semelhante à concepção do computador³: na tela que a nós se mostra, abrem-se sucessivamente inúmeras janelas, às vezes encobrindo umas às outras, às vezes com um fundo translúcido que deixa ao menos entrever o que está atrás. As telas sobrepostas de Greenaway, como a tela do computador, não distinguem entre textos verbais ou icônicos: apresentam todos os seus elementos como pura imagem. E convidam mais uma vez à pergunta sobre o jogo entre o dentro e o fora, sobre os contornos e os esboços das molduras – telas e janelas – que nos remetem sempre a novas paisagens.

3. Os que trabalham com computador não se surpreenderão ao perceber que não é por acaso que sua interface mais utilizada tenha o nome de *Windows*.

Bibliografia

- AUMONT, J. 1997. "De un marco al outro: el borde y la distancia". In: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Madri: Paidós (Comunicación Cine, 78).
- CHAUÍ, M. 1988. "Janelas da alma, espelhos do mundo". In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREITAS, J. M. M. 1992a. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, (Col. Ensaio).
- _____. 1992b. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp (Col. Campi).
- FREUD, S. 1975. "Jokes and their relation to the unconscious". In: *Standard Edition*. London: The Hogarth Press.
- _____. 1988. *A interpretação dos sonhos*. Volume II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1997. "O estranho". *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Volume XVII. São Paulo: Imago.
- GRUPO U. 1998. "Sémiotique et rhétorique du cadre". Texto distribuído no curso de PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Poética da intertextualidade*. São Paulo: ECA/USP, 1º semestre.
- JURANVILLE, A. 1987. *Lacan e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KAUFMANN, P. (ed.). 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KRISTEVA, J. 1974. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70 (Col. Signos).
- LACAN, J. 1990. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1998. *Escritos*. São Paulo: Jorge Zahar (Col. Campo Freudiano no Brasil).
- LYOTARD, J.-F. 1990. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa (Col. Margens).
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. 1987. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2ª ed. São Paulo: Atual (Série Documentos).
- _____. 1996. "Emblema e símbolo no texto fílmico". (mimeo).

WALL, A. 1998. "On the edges of words and pictures". Texto apresentado no Seminário Avançado *La parole comme image. L'image comme parole*. São Paulo: ECA/USP, maio.

O tempo mnésico da enunciação e o
tempo crônico do enunciado
em *Carlota Joaquina*

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este trabalho toma como *corpus* o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati. Pretende chamar a atenção para os recursos narrativos adotados na construção do filme e, sobretudo, para as possibilidades de um esboço de leitura elaborado a partir da semiótica greimasiana. Incorpora, para tanto, estudos desenvolvidos por Claude Zilberberg referentes à compatibilização das modalidades com níveis ainda mais profundos do percurso de geração de sentido, como aspectualização e tensividade.

Palavras-chave

Carlota Joaquina, comunicação, narratividade, modalidades, tensividade

Abstract

The *corpus* of this work is the movie *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* by Carla Camurati. It intends to attract attention to the narrative resources adopted in the construction of the movie and, especially, to the possibilities of a reading sketch elaborated from greimasian semiotics. It incorporates, thus, studies developed by Claude Zilberbeg, which refer to the compatibilization of the modalities with deeper levels of the generation of meaning path, as aspectualization and tensiveness.

Key words

Carlota Joaquina, communication, narrativity, modalities, tensiveness

A leitura de textos fílmicos ganha maior eficiência, ou seja, capacidade para explicitar as diferentes linguagens e os pontos de vistas adotados pelo cineasta, quando devidamente instrumentalizada. Neste sentido, tem sido bastante eficaz a recorrência de analistas a um modelo, inspirado na semiótica greimasiana, que procura dar conta das peripécias epistêmicas - se é que se pode dizer assim -, suscitadas no percurso do enunciado narrativo, que compreende as etapas: o contrato destinador/destinatário, a manipulação, a aquisição de competência, a performance e a sanção¹.

Este modelo básico, no entanto, pode ser incrementado, particularmente quando se visa narrativas, digamos, um pouco mais complexas, que também envolvem, além da história narrada, o próprio processo do contar, articulando o que Claude Zilberberg (1989) chama, ao reavaliar o alcance das modalidades², "*le temps mnésique de l' énonciation et le temps chronique de l' énoncé*".

É para uma tal perspectiva que pretendemos chamar atenção ao efetuar um esboço de leitura do filme *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, de Carla Camurati.

Um marco

Carlota Joaquina - Princesa do Brasil, como se sabe, é considerado um dos marcos da retomada do Cinema Brasileiro, que entrara em refluxo de produção e criatividade, pelo menos desde a

1. Contextualizações e explicitações destas noções encontram-se em Greimas/Courtés (s/d).

2. Na semiótica greimasiana, as modalidades - /querer/, /dever/, saber/, /poder/ - são determinantes que estão na raiz da teoria do sujeito, do objeto e da sintaxe narrativa. A pesquisa de Zilberberg visa explicitar o que há para quem e além das modalidades, e mostrar como as relações tensivas regem, a partir de um nível pré-categorial, todo o processo do percurso gerativo de sentido.

extinção da Embrafilme. Por ocasião de seu lançamento, em 1995, após um período de gestação de cerca de cinco anos - tempo despendido pela realizadora desde a elaboração do projeto até o acabamento da película -, o filme foi visto por cerca de um milhão de pessoas, constituindo-se em fato memorável, que obteve, ao mesmo tempo, sucesso de público e êxito junto à crítica. E, como em geral só acontece com produções estrangeiras que dispõem de pesados investimentos financeiros, o filme não precisou esperar muito tempo para ter seu lançamento em vídeo.

Mais importante ainda: *Carlota Joaquina* aparece como um *revival* das melhores tradições da cinematografia brasileira, dispondo outra vez de um cinema capaz de transformar a falta de recursos materiais em riqueza expressiva, em riqueza de linguagem, que teria aberto novos caminhos e servido como uma espécie de estopim para detonar a bomba que iria acordar público e realizadores para a referida retomada do cinema nacional.

As razões apontadas para o sucesso do filme foram várias, dentre as quais destacam-se o tema histórico, vinculado a uma tradição de comunicação com o público; o tom farsesco, auto-irônico, da narrativa, que resvala à comédia e, mesmo, ao deboche escancarado, e a escolha de um forte protagonista. No que diz respeito à boa aceitação da crítica, certamente contribuíram: a produção “decente”, caracterizada pela criatividade no aproveitamento de recursos, a edição cuidadosa e o uso inteligente com que se exploram as articulações sincréticas da linguagem. Mas o que nos interessa destacar neste artigo é a originalidade da realizadora no que diz respeito ao processo do contar, em que se convoca e explora o nada simples recurso da enunciação-enunciada³.

O filme

A história é contada por um jovem a sua sobrinha de 10 anos, Yolanda, numa encosta típica do escarpado litoral escocês. Sua motivação pelo tema surgiu como que ao acaso. Para recuperar a confiança da menina, chateada porque ele rira e dissera,

3. Para a semiótica greimasiana, a enunciação enunciada configura-se como um simulacro da enunciação, uma vez que esta não pode, por ser um procedimento pressuposto, aparecer no enunciado.

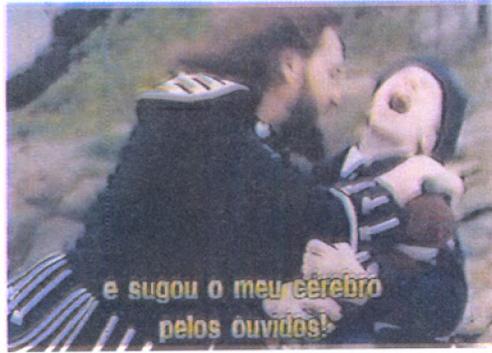


provocativamente, que ela não dançava bem (o que nos faz supor que o tema da conversa entre os dois já estava a meio caminho quando do início do filme), o rapaz lhe faz várias promessas – todas em vão. Até que aparece boiando no

mar uma garrafa, como daquelas que a tradição das narrativas de aventura atribui a pedidos de socorro de naufragos. O jovem tio, que faz de tudo para despertar a curiosidade da menina, propõe o resgate da garrafa, acenando com a possibilidade de ficarem ricos, uma vez que a mensagem bem poderia ser um mapa que os levaria a um tesouro. A menina não dá importância à proposta, mas mesmo assim o jovem se arrisca e, pouco depois, sobe a encosta pedregosa com o troféu. “Olhe Yolanda, há uma mensagem na garrafa”, grita. Ao invés do esperado bilhete, o rapaz encontra uma página de um livro que atribui ao pintor surrealista Salvador Dalí. O texto aludia a “borboletas gigantes”, capazes de sugar o cérebro das pessoas, existentes num longínquo país chamado Brasil.

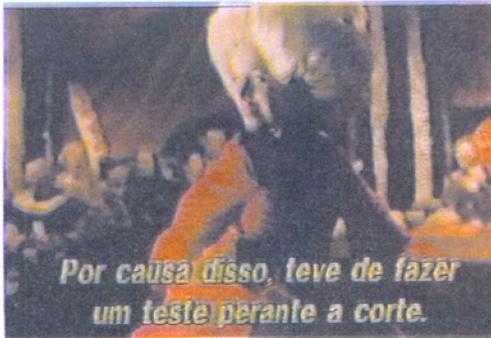
A mensagem salva o rapaz: a menina sai do seu silêncio: “borboletas gigantes?”, interroga entre curiosa e incrédula. O rapaz não perde a deixa: irônico, conta que certa vez no Brasil uma imensa borboleta azul, vinda voando do céu, o apanhou para sugar-lhe o cérebro, e ilustra o episódio simulando os movimentos do inseto e, repentinamente, abraça a menina como se fosse fazer o mesmo com ela. Ainda com Yolanda nos braços, debocha de sua ingenuidade. Antes, porém, de ela voltar a ficar amuada, ele se refere a uma princesa daquele país. A menina dá de ombros e tripudia: afirma com certa arrogância e sábia autoridade que não há princesas no Brasil. “Mas havia antigamente”, retruca com ênfase o rapaz. A menina arrisca: “Era uma índia?” Com o intuito evidente de contentá-la, o rapaz se apressa a narrar-lhe a história da primeira princesa do *Brazil*, a espanhola Carlota Joaquina, casada com o príncipe herdeiro D. João.

Do ponto de vista narrativo, configura-se, então, um caso típico de enunciação-enunciada: o enunciador e o enunciatário, no caso o jovem escocês e sua sobrinha, são intra e heterodiegéticos (Genette, 1972), quer



dizer, encontram-se figurativamente presentes no enunciado fílmico, mas não em sua diegese, que será configurada pela história narrada da princesa Carlota Joaquina. Se a menina se identifica com a personagem da diegese e empresta-lhe sua imagem no período do casamento da princesa... esta é a uma outra questão que trataremos logo a seguir.

Tentaremos explicitar agora o jogo enunciativo que se afigura, decorrente, segundo nossa interpretação, da articulação de dois tempos: um tempo mnésico, vinculado à enunciação, e um tempo crônico, que dá conta do enunciado. A enunciação, tal qual exposta por Benveniste (1966) e incorporada pela semiótica greimasiana, pode ser caracterizada pelo amálgama do eu/aqui/agora do ato enunciativo, que



se distingue da junção ele/lá/então, constituinte do enunciado. A enunciação, no entanto, nunca é dada; ela é pressuposta pelo enunciado manifesto, que pode ser entendido como o seu produto. Segundo Benveniste, a enunciação é o único

lugar em que se pode dizer eu/aqui/agora/, e este lugar é uma utopia. Em relação a ele, o enunciado é um /ele/ que se configura espaço-temporalmente num /lá/ e num /então/. No enunciado, no texto, o “eu”, “aqui”, “agora”, são máscaras, simulacros do /eu/aqui/agora/ da

enunciação. São com estas máscaras que a enunciação-enunciada trabalha para simular o ato enunciativo.

Para esboçar sua economia, vamos nos socorrer do estudo de Claude Zilberberg (1989) sobre as modalidades.

Modalidades extensa e intensa

As relações entre um tempo mnésico e um tempo crônico, no entanto, decorrem de articulações mais profundas que se dão no nível tensivo entre as ordens extensa e intensa, ambas subsumindo valores intensivos e extensivos⁴, conforme o estabelecido por Zilberberg (1989) ao deslindar a economia que as categorias intensas e extensas estabelecem com as modalidades virtualizantes e atualizantes do percurso gerativo de sentido de Greimas:

	Intensas (não diretivas)	extensas (diretivas)
Intensivas (localizadas)	poder	querer
Extensivas (deslocalizadas)	saber	dever

Tal economia explicita o que ocorre no jogo enunciativo já em nível tensivo⁵. Essas primeiras escolhas do sujeito da enunciação determinam o alcance das modalidades e determinam a configuração do próprio enunciado. Assim, o tempo crônico⁶, associado ao enunciado, é um tempo espacializado que aparece como o lugar das consecuições e está relacionado com a “passadificação”, com aquilo que já aconteceu. O tempo mnésico, associado à enunciação, é o tempo das simultaneidades, e coloca em cena a “presentificação” integral do enunciado.

4. Eco já em 1984 observava que “Hoje as lógicas modais usam os conceitos de mundo possível para tratar extensionalmente também fenômenos intensionais. Mas deveria ficar evidente que desse modo se podem tratar intensionalmente também os fenômenos extensionais. (Eco. 1991, p. 71)

5. A tensividade constitui, para Zilberberg, o primeiro nível do percurso gerativo de sentido, vindo antes da aspectualização, que é seguida das modalidades, que vêm antes dos níveis narrativo e discursivo.

6. O tempo crônico, de acordo com o nosso entendimento, não se confunde inteiramente com o tempo cronológico.

É no tempo mnésico que se poderiam situar, de acordo com nosso entendimento, os actantes da enunciação-enunciada – enunciada porque tal enunciação encontra-se de fato no enunciado, ou seja, manifesta-se explicitamente nele e, assim, também fica determinada, quando se suspende o jogo ficcional, por uma temporalidade diferenciada de um enunciado complexo, neste caso, aquele que proporia mais de uma temporalidade.

Este tempo mnésico, sobredeterminado pela categoria extensa, articula os valores intensivo/extensivo (ver quadro). O termo intensivo desta relação concentra a significação, enquanto que o extensivo a expande. Assim, o par de funtivos intensivo/extensivo da categoria extensa poderia ser comparado, para citar um exemplo, com o par freudiano condensação e deslocamento⁷.

Quando sobredeterminados pela categoria intensa, os funtivos intensivo e extensivo engajam, respectivamente, as modalidades /poder/ e /saber/; sobredeterminado pela categoria extensa os mesmos valores intensivo e extensivo engajam, respectivamente, o /querer/ e o /dever/.

Se no tempo mnésico temos a representação da enunciação enunciada (no nosso caso a conversa entre tio e sobrinha), no tempo crônico temos a história narrada da princesa Carlota Joaquina. Mas o tempo crônico, associado ao enunciado e determinado pelas relações intensas, também articula valores intensivos e extensivos, subsumindo as modalidades /querer/ e /dever/, que são virtualizantes, no percurso narrativo do sentido greimasiano. No entanto, elas só são virtualizantes, segundo Zilberberg, porque são extensas e sensibilizam, mobilizam e dinamizam todo o percurso do sujeito. As modalidades /saber/ e /poder/, atualizantes em Greimas, são intensas no esquema de Zilberberg e engajam uma temporalidade retrospectiva.

Sincretismo enunciativo

Antes, porém, de tentar tirar conseqüências do exposto acima para o esboço de leitura do filme *Carlota Joaquina*, gostaríamos de chamar a atenção para a relação de comunicação que se

7. Para Zilberberg as modalidades extensas são antes subjetivantes, uma vez que podem ser entendidas como uma difusão, uma propagação, uma saturação do processo pelo sujeito.

O destinador (D1), ativo, é incoativo, promotor do movimento e da ação (remete à fase de manipulação do percurso gerativo - faz fazer); o não anti-destinador (não D2) é passivo e terminativo, recolhe os frutos (no quadro da sanção).

Delegado da enunciação, o rapaz escocês do filme de Carla Camurati assume o papel do destinador D1; Yolanda, por não ser um anti-destinador nem, tampouco, um não-destinador, só pode ocupar o espaço do não anti-Destinador (não D2), que exerce um papel complementar⁸ ao do destinador (D1). Ambos ocupam no quadrado semiótico a dêixis dita positiva.

Mas também se poderia pensar – e isso nos parece fascinante porque produtivo –, nos papéis actanciais de um enunciador enquanto sujeito informante (o tio) e de um enunciatário que seria um sujeito observador, no caso do texto fílmico em pauta, Yolanda.

Não se pode esquecer, convém enfatizar, que o narrador (o jovem escocês) e o narratário (Yolanda) são delegados debreados⁹ pela enunciação e figurativizados por atores no enunciado. E nem sempre isso acontece. Há narrativas semelhantes a esta, do ponto de vista da estratégia enunciativa básica, em que apenas o enunciador é figurativizado no enunciado, ficando o enunciatário como que tematizado. Este é o caso, por exemplo, do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. O enunciador, Riobaldo, é figurativizado por um ator, enquanto o Doutor da cidade, para quem



8. No quadrado semiótico, as relações entre S1 e S2 são ditas contrárias; as relações entre S1 e não S1, contraditórias, as relações entre S1 e não S2, complementares: este último é o caso de D1 (tio) e não D2 (Yolanda), ver quadro acima.

a história é narrada, fica fora do enunciado e só o percebemos pelas alterações que provoca no andamento narrativo ou pela “tradução” de algumas de suas presumíveis falas que, ao se incorporarem no enunciado, provocam ruído e desvios no relato do personagem-narrador, Riobaldo.

Se pudermos aceitar o enunciatário como um observador explícito, seja figurativizado ou não, ele poderá assumir um papel interpretativo em relação ao enunciado produzido pelo que estamos chamando de narrador-informante. Ou seja, Yolanda interpretaria a história narrada pelo tio. E, ao fazer isso, por ser também delegada da enunciação, aspectualizaria o relato, projetando nele o acabamento discursivo, interferindo principalmente no nível figurativo do enunciado da narrativa fílmica.

E é assim que vemos Yolanda se projetar na diegese e se identificar com a infanta Carlota Joaquina. Também se deve a ela, pelo menos em parte, o acentuado cromatismo do filme e algumas imagens curiosas, como a dos pêlos que crescem no rosto de Carlota Joaquina. Enfim, decorre dela o ponto de vista em que a obra – o filme – é dado a ver.

As embreagens¹⁰ na enunciação enunciada, quando o relato é cortado para deixar emergir dúvidas e transbordamentos emocionais da menina, parecem corroborar essa interpretação. A cena em que nascem pêlos no rosto de Carlota Joaquina, por exemplo, pareceu-lhe tão chocante que ela interrompe o relato do tio para se certificar: “Pêlos!?” E imagina um chumaço de pêlos exageradamente grandes no rosto da princesa.

É o obseador, assim pensado, que determina o ponto de vista em que a obra é apreciada, seja ela fílmica, literária, ou de qualquer outro tipo, desde que narrativizada. Tal observador encontra-se sempre presente, embora nem sempre figurativizado por um ator. Na maioria das vezes ele é apenas virtual: ou seja, um lugar, construído pelo narrador e que o narratário deve ocupar se quiser efetuar uma leitura adequada.

9. Debreados da instância da enunciação para o enunciado narrativo, destinatador e destinatário ficam aí circunscritos e passam a ser denominados narrador e narratário

10. Ou seja, a volta à situação enunciativa. A embreagem caracteriza-se por ser um procedimento inverso à debreagem, na qual a instância da enunciação (ou uma

As conseqüências desta estratégia enunciativa para a história narrada são decisivas. Ela permite, no caso do filme que estamos analisando, que um tema histórico possa ser lido – até certo ponto – como um relato de ficção. E isto decorre de alguns procedimentos bem nítidos, entre os quais:



- afastamento do narrador em termos históricos, geográficos e culturais do tema tratado;

- a intenção manifesta pelo narrador de contar uma história de uma princesa exótica de um país distante apenas para apaziguar a ira infantil da menina por ter sido por ele ofendida;

- a ênfase (que se pode atribuir ao sujeito da enunciação) de que o tema do filme surgiu por mero acaso.

Assim, delegando a responsabilidade do contar para um narrador ao mesmo tempo intra e heterodiegético sincrético (o rapaz e a menina), Carla Camurati pôde efetuar, graças a esses personagens que construiu, um discurso descompromissado com a verdade histórica cristalizada no discurso oficial, e se viu livre para interpretar fatos duvidosos e, até mesmo, incluir boatos e informações não comprováveis.

Mas fez mais: fazendo os escoceses rirem de tão bizarra princesa brasileira, ela os fez rir de si próprios, pois eles eram europeus como eles: os fatos abomináveis de toda história nunca foram cometidos pelos “macacos” brasileiros. Esse tema será retomado, embora rapidamente, no final deste trabalho.

de suas três dimensões: actancial, espacial, temporal) projeta-se no enunciado, deixando nele suas marcas.

Os determinantes tensivos

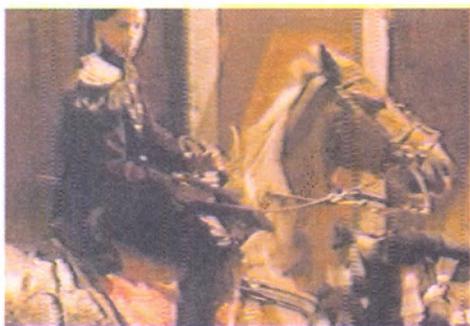
Tudo o que aconteceu no nível da enunciação enunciada, foi determinado pelo tempo mnésico, num aqui agora de uma relação de comunicação, que, mesmo sendo um simulacro, pois a enunciação enquanto tal não aparece no enunciado a não ser pelas marcas que deixam seus efeitos.

No tempo crônico desenrolou-se o relato da história da princesa, nos seus diferentes episódios: da corte espanhola ao casamento em Portugal; a corte portuguesa; a fuga da família real em consequência da eminência da invasão napoleônica; a chegada ao Brasil; a vida da corte no Brasil; por fim a volta da família real. Ao longo do enunciado, que compreende esses diferentes episódios, transparecem marcas enunciativas. Essas marcas decorrem das primeiras escolhas do sujeito da enunciação e, ao determinarem o enunciado como um todo, denunciam o direcionamento da categoria extensa. Em *Carlota Joaquina*, este percurso sofre várias interrupções, paradas, que, motivadas pela categoria intensa, fazem com que a enunciação se configure no enunciado como enunciação enunciada, e temos nesses momentos, em lugar da diegese que trata da história da princesa que dá nome ao filme, a focalização do casal narrador, tio e sobrinha.

Uma outra narrativa

Nas relações comprimidas nas paradas que remetem à enunciação enunciada, configura-se, segundo nossa proposta interpretativa, uma outra narrativa, entrecortada, fórica, pontilhada de episódios rapidíssimos, intensos, que logo voltam a se distender por tempo relativamente longo no enunciado diegético, até que algo que ocorre neste referido enunciado sensibilize os narradores que, ato contínuo, suspendem a narração e retornam à cena da enunciação enunciada, onde se desenrola a outra história - a história dos próprios narradores.

Tudo se passa, então, como se o que ocorre na diegese, na história de Carlota Joaquina, não passasse de um pretexto, de um jogo entre o rapaz e a menina, que estão mais preocupados com o



rumo e os compromissos que podem advir do jogo que estão disputando do que propriamente com a história da princesa – pelo menos é esta a hipótese deste artigo. Não por acaso, “pegamos” essa história já a meio caminho, na abertura do filme, no momento em que ela se configurava como um impasse em consequência de um lance, talvez arrojado, talvez provocativo demais. Na tentativa feita pelo rapaz de manipular a menina por meio da provocação, ele acabou ferindo seus brios ao caçoar de uma exposição – não mostrada, mas certamente praticada – que ela efetuara ao dançar para ele apreciar.

Teria sido, então, para neutralizar esse deslize que ele começa a contar a história de Carlota Joaquina quando a princesa contava dez anos, a mesma idade de Yolanda, e inclui neste início de relato uma cena em que a garota dança para a corte espanhola. Ou seja, o rapaz valoriza neste episódio o que há pouco tempo atrás havia desqualificado na performance – que não podemos julgar já que não a assistimos – de Yolanda.



Ou seja, o rapaz valoriza neste episódio o que há pouco tempo atrás havia desqualificado na performance – que não podemos julgar já que não a assistimos – de Yolanda.

Como já adiantamos, a menina aceita os termos da manipulação, e entra no jogo. Identifica-se com a princesa de dez anos e lhe empresta a imagem. O que o rapaz conta da princesa não é nada inocente. Apesar da pouca idade, a menina está prestes a se casar, a viver uma acidentada noite de núpcias. Embreado na cena da enunciação, o rapaz comenta o fato dizendo que a princesa tinha um gênio irascível como o de Yolanda. E provoca a menina, que acaba descrevendo o que acontece entre um homem e uma mulher numa relação sexual. Esses momentos por serem intensos são curtos, acelerados. Como que para fugir deles, os narradores voltam à história que transcorre no enunciado; ou seja, deslocam-se da situação da enunciação enunciada para o enunciado, para a ela voltar algum tempo depois.

O movimento deste jogo, que articula o tempo mnésico e o tempo crônico, convoca as modalidades intensas e extensas e os valores intensivos e extensivos, que aquelas sobredeterminam enquanto categorias que dispõem cada uma de dois funtivos. Evidentemente, o que se passa na enunciação enunciada (a cena dos jovens) é apenas uma máscara da efetiva enunciação que pode apenas ser pressuposta por meio de suas marcas no enunciado como um todo (compreendendo o que distinguimos como enunciação enunciada e o enunciado diegético).

Essas marcas decorrem das escolhas do sujeito da enunciação – e não propriamente dos narradores – mas também vêm sobredeterminadas pelas categorias já apontadas. Assim, a categoria intensa responde pelo tempo presente do enunciado fílmico, ou seja, o que acontece na enunciação enunciada, o tempo mnésico, é atual. A categoria extensa responde pelo tempo crônico, um passado não tão bem localizado neste nível. A partir destas determinações, o sujeito da enunciação “povoa” estes espaços e ritmiza esses tempos, estabelecendo, por sua vez, um jogo entre contínuo e o descontínuo, cujos valores aparecem definidos, figurativizados nos níveis narrativo e discursivo do percurso de produção do sentido. Assim, no tempo presente, o rapaz e a menina usam indumentárias escocesas típicas, e em seu diálogo referem-se a temas atuais, como a referida página do livro de Salvador Dalí. No tempo passado, encontram-se as cortes espanhola e portuguesa figurativizadas de modo bem estereotipado - responsabilidade que o sujeito da enunciação delega aos enunciadores, que, da maneira em que são construídos, não se preocupam muito com os pormenores da verdade histórica.

Coube, naturalmente, ao sujeito da enunciação a escolha do tema do filme e do tratamento que é dado tanto à história de Carlota Joaquina quanto à dos jovens escoceses. A corte espanhola selecionada, ainda vivendo do esplendor do seu século de ouro, trouxe consigo a figura de Diego Velázquez, via retrato da princesa Margarita - uma de suas obras primas -, e com ele o estilo barroco, isotopia figurativa explorada em toda a diegese e até, de certo modo, na enunciação enunciada, quando, por exemplo, se faz referência a Salvador Dalí. O pintor surrealista, convém lembrar, fez uma homena-



gem a Velázquez ao retratar *a posteriori* a mesma Margarita, inspirado nos quadros do mestre sobre a princesinha¹¹.

O Barroco enquanto tal fica evidenciado não só pelo claro-escuro, que constitui a luz predominante do filme, mas também ao excesso das imagens parodiadas. A esse respeito, uma cena pode ser, acreditamos, considerada emblemática: as pérolas, que aparecem na boca da rainha espanhola, Maria Luíza di Parma, são uma espécie de concretização e, ao mesmo tempo, inversão da metáfora que se constituiu num estereótipo típico do período Barroco – “as pérolas da boca”, para se referir a dentes.

As pérolas reaparecem, de modo sutil, insinuado apenas, já no final do relato fílmico, quando Carlota Joaquina ao deixar o Brasil, atira seus sapatos na baía de Guanabara, afirmando não querer levar para a Europa nem o pó desta terra: esses sapatos caem em alusivos movimentos num coral onde a vida, como se pode supor, se refaz, podendo transformar, como na ostra, dor em beleza, em uma pérola. Essa imperfeição, metáfora da própria obra de arte¹², teria dado, segundo certa versão, origem ao nome do movimento - barroco que-teria dizer pérola imperfeita. Teriam aí os brasileiros – espectadores do filme e enunciatários do efetivo sujeito da enunciação – um alento

11. Em *Las Meninas*, por exemplo, Velázquez deu grande destaque à princesa Margarita.

12. Talvez não fosse de todo descabido para gremasianos pós *De l'Imperfection* revisitarem o Barroco.



para aceitar a imperfeição de suas origens? Talvez. Mas isso seria fazer a leitura proposta ir um tanto longe de nossos propósitos. Seja como for, o *Brazil* (com z) do título do filme é revelador da postura enunciativa e autoriza os espectadores a fazerem ilações a respeito dos diferentes pontos de vista a partir dos quais esta história foi contada e pode ser lida.

Bibliografia

- BENVENISTE, E. 1976 *Problemas de lingüística geral*. Rio-São Paulo: Nacional-Edusp.
- ECO, Umberto. 1991. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática.
- GENETTE, Gerard. 1972. “*Discurso da narrativa*” – Separata em tradução portuguesa de *Figures III*. Lisboa: Vega.
- GREIMAS, A. 1987. *De l’Imperfection*. Paris: Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, A. e COURTÉS, J. (s/d) *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix
- TATI, Luiz .1994. *Semiótica da Canção – Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta

_____. 1997. “Musicalização da Semiótica” in *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.

ZILBERBERG, Claude. 1989. “Modalités et Pensée Modale” in *Nouveaux Actes Semiotiques*. Limoges: Trames. Vol 3.

O dito originário da linguagem

ARMANDO EDSON GARCIA
Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

O objetivo aqui proposto é identificar o conceito do Dito originário, a partir da temática heideggeriana, verificar sua lógica própria e procurar entender, com isto, as reflexões de Mélanie Klein a respeito do “corpo imaginado” lançado “num mundo. Nossa reflexão alcançará um segundo objetivo que é o de oferecer bases lógico-temáticas tanto para a confecção, como para a abordagem textual. O processo da produção do texto estará, então, entendido como o resultado de uma particular atividade operacional da mente. A operação mental e seu produto são correlatos. A temática, no nível de sua “originariedade” transcendental, será um falar que é também, e simultaneamente, um escutar a palavra em sua proposta. O ser deixa-se dizer na eloquência da linguagem fundadora. E para que se apreenda um texto, marcado por esta lógica, há que se colocar, na leitura, no mesmo ritmo lógico de sua confecção.

Palavras-chave

lógica textual, lógica e linguagem, lógica e hermenêutica, ser e linguagem originária

Abstract

The objective proposed here is to identify the concept of the originator *Dito* (*Die Sage*) starting from the heideggerian thematic, to verify its own logic and to try to understand, based on these notions, Mélanie Klein's reflections regarding the “imagined body” launched in a world. Our study intends to reach a second objective, which is to offer logic-thematic bases for the making and also the textual approach. The process of text production will be, then, understood as a result of a specific operational activity of the mind. The mental operation and its product are correlated. The thematic, in the level of its transcendental originality, will be a speaking which is also, and simultaneously, a hearing the word in its proposal. The being let itself say in the eloquence of the founding language. And in order to apprehend a text inscribed by this logic, one has to follow, in the reading, the same logical rhythm of its making.

Key words

textual logic, logic and language, logic and hermeneutics, being and original language

Introdução

A hipótese que nos conduz neste artigo diz que o que sustenta o sentido e a intenção do texto é uma matriz lógica. Daí que um texto só poderá ser compreendido e interpretado em sua intenção fundamental, na condição de se perceber a lógica que o gerou.

Tomando de empréstimo a tese cartesiana de N. Chomsky, podemos dizer que o espírito humano tem uma atividade de conhecimento que se modela na linguagem. A auto-modelação do espírito (e o espírito aqui é a mente), através da linguagem, é feita a partir daquilo que Humboldt designa como “forma”, isto é, regras e princípios subjacentes ao espírito correspondentes aos tipos de estruturas mentais responsáveis pela atividade conhecedora do ser humano (*ap. Chomsky, 1971, p. 1*).

Vamos utilizar este ponto de vista para tentarmos um acesso à linguagem como Dito, em sentido heideggeriano. O Dito nos coloca no âmbito da linguagem em que somos inseridos desde sempre em um mundo (em sentido heideggeriano). Esta originariedade ontológica nos remete também para a originariedade genética do ser. E em sua originariedade, o estar sendo do ser pode ser visto como um texto que se lê. E este texto é um comportamento. Texto-comportamento portador de um significado e de informações. Se aí há um texto é porque há um tema. E se há um tema, há uma articulação que o sustenta. A articulação pressupõe regras que conectam os termos que compõem o tema.

Na articulação do tema está a habilidade operacional da mente. Alguém tece sua própria expressão. Roland Barthes faz eco ao conceito do *Dasein*, em Heidegger:

Texto quer dizer Tecido... *perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia* (Barthes, 1973, pp. 100-101).

A teia é a aranha no momento seguinte. A teia é já a aranha como legível, auto-elaboração de si para dentro do mundo simbólico.

Esta auto-elaboração do ser para dentro do mundo simbólico é sempre complexa, mas poderíamos, metodicamente, dividi-la em etapas: etapa uterina, etapa que vai do nascimento aos 18 meses de idade (mais ou menos), etapa que vai dos 18 meses em diante. A cada etapa corresponde um tipo de linguagem, respectivamente: a linguagem do Dito, a linguagem do Signo, a linguagem da Discursividade.

Em cada uma destas etapas, o indivíduo desenvolve operações mentais específicas que vão articular os diversos comportamentos próprios à respectiva etapa. A atividade mental é um *logos* ativo. Em termos de comportamento, trata-se de um saber de que se reveste o sujeito no seu dar-se como presença no mundo expressivo. E este saber é a expressão de um tema. E o tema tem sua articulação própria na expressão do corpo próprio.

O “corpo imaginado”

A criança no seio materno não é simplesmente um organismo celular vivo, em termos biológicos. É bem mais do que isso. Melanie Klein entende esse pequeno ente como um “corpo imaginado” (1984, p. 26). É então que, a mãe, durante a gestação, e já antes dela, lança sobre este entezinho um conjunto de imagens que correspondem a suas fantasias e expectativas. É esta idealização que deborda, ao entezinho, uma dimensão para lá do estritamente biológico. O entezinho traz consigo, ao nascer, uma “visão” do eu mundo, de tal modo que pode entender o nascimento como ameaça, e visualizar o estado pré-natal como um estado ideal de vida.

A verbalização posterior do adulto, de suas fantasias e temores nesse estado pré-natal, não têm explicação suficiente se tomarmos o caminho da explicação mecanicista dos estados mentais,

que se apóia na introjeção de impressões vindas do exterior estimulando a atividade mental em termos de memorizações e associações. É esta, por exemplo, a explicação de Skinner em seu *Verbal Behavior* (ap. Chomsky, 1964).

Trata-se na verdade, de dar uma explicação para um saber próprio do indivíduo na vida intra-uterina. Este saber não é simplesmente fruto de uma memorização da experiência aí vivida, mas é, antes, um conhecimento que se originou pelo fato de o indivíduo ter em funcionamento, nesta fase, uma operação mental que lhe permite algo como a experiência da vida uterina. Esta experiência é o saber como um conhecimento (não objetivo) elevado à esfera de “idealização da bolsa” ou do estado pré-natal. Esta operação mental tem uma estrutura própria, sua regra fundamental de articulação. Neste estágio, a operação mental não se verifica por uma atividade cerebral. O embrião não tem cérebro ou um sistema nervoso central explícito. O óvulo fecundado detém uma estrutura dos princípios operatórios “mentais” já em programa e, em seu nível, operando nesses momentos iniciais. O entezinho que surge traz não só a carga genética do pai e da mãe, mas também a articulação dos desejos e sonhos de um e de outro. E nisto está um pronunciar originário onde se aloja, por solicitado, o novo entezinho. Nisto ele é “corpo imaginado”, um Dito heideggeriano.

O ser “lançado” num “mundo”

O pequeno ser, como ser pronunciado, foi lançado num mundo. Neste enunciado se escondem duas coisas importantes: a dimensão da linguagem em que estamos inseridos desde sempre, e a dimensão de um mundo em que nos situamos como condição definitiva de existência. Por ora ficamos com a dimensão do “mundo”, e exploramos sua constituição para aquilo que interessa à leitura de um texto-comportamento.

De que mundo se trata? A bolsa uterina, para o entezinho, é um ambiente sem luz, sem luz, sem formas espaciais. À sua capacidade perceptiva, neste momento, tais coisas espaciais não contam. O “mundo” a que é lançado o entezinho não é aqui um mundo concreto, espacializado, cheio de coisas. Não é um lugar. Na verdade,

trata-se de uma dimensão nova, trata-se do mundo como horizonte sem fim, de onde nascem todas as esperanças, uma dimensão do imponderável, cujo ritmo é o de um pulsar capaz de criar todas as utopias. É verdadeiro para este “mundo” tudo que se revela como tendo um sentido no interior deste mesmo “mundo”. A verdade se revela no interior deste “mundo”, se mostra, enquanto dá à luz a um todo envolvente, a uma totalidade, não das coisas, mas a uma totalidade do uno: há uma unidade do todo. A unidade fundamental de si, esta é a verdade que se mostra no mundo de antemão dado ao entezinho, que se faz agora mensagem. Ele é notícia de um mundo mais vasto que o mundo material.

As utopias e esperanças latentes na dimensão deste mundo são expressões da liberdade como dom do novo ser. A liberdade se agita no interior deste horizonte como uma possibilidade das mesmas dimensões. Por estar inserido no horizonte desse “mundo”, o novo ser é dotado de um olhar que o lança na posse desde já de todo seu futuro. Tudo o que tem a ser é seu futuro que, desde sempre, se lhe faz presente, um universo indizível prodigalizando aquela unidade e segurança, de que a bolsa uterina é para nós o símbolo imediato em sua esfericidade. A esfera conduz à forma do “zero” e o zero em filosofia não é o indicador do vazio de coisas inexistentes. O zero aponta para a “terceira margem do rio”, no dizer de Guimarães Rosa, isto é, aponta para uma dimensão que não é esta aqui, nem aquela lá, mas uma outra, indizível, incompreensível para os sentidos. Pois bem, esta esfericidade é de nível zero, é uma dimensão no interior da qual tudo adquire sentido. Heidegger vai dizer: *“sem a originária revelação do nada, não há ser-si-mesmo, nem liberdade”* (1973, p. 225).

Melanie Klein entende que é a mãe quem propicia para a criança este “mundo envolvente”, essa nova dimensão do ser, pela articulação da linguagem. Trata-se de uma articulação que faz presente este “mundo”, dá-se um apresentar que propicia a presença, o ser deste entezinho.

De dentro da presença fala o tempo que diz “presente”. É assim que, por trás da presença oculta-se o apresentar, o que sustenta a presença, ou, ainda, por trás da presença oculta-se o tempo, não o

tempo cronológico, mas o tempo como permanecer. O apresentar do tempo, o presentificar, é o desvelar da presença, esta como instituição do ser. “Ser” é o destino do ente; o tempo é o permanecer e o presentificar do destino, ou seja, é o destinar do destino. Enfim, o tempo como presentificador revela o “mundo”.

O “tempo” deve ser entendido como uma atividade (operador) que propicia o advento do “Ser”, o argumento em termos de resultado desta atividade; o tempo abre o mundo para o entezinho. Agora podemos entender o que Heidegger, em *Tempo e Ser*, repetia metodicamente: “*Dá-se ser; dá-se tempo.*” (1973, p. 453 e ss.).

Portanto, desde a origem, o homem é abordado por esta presença. Por ser abordado se presenta. Ouçamos esta passagem: “*O homem está postado de tal modo no interior da abordagem pela presença, que recebe como Dom o apresentar que dá-se, enquanto percebe aquilo que aparece no presentificar*” (Heidegger, 1973, p. 461).

A abordagem é a atividade da linguagem, o pronunciar, que aborda o entezinho, e o conduz ao seu advento (é o operador identidade). Desde seus inícios, o homem é dotado de um dom, uma capacidade operatória que o sustenta no mundo, isto é, seu destino, no ser, já é para sempre dado. Sem isso, “*o homem não seria homem*” (*Id., ib.*).

Na medida em que a presença do mundo, ou o mundo como presença, oculta o apresentar, e na medida em que o apresentar sustenta a presença, temos a mútua referência do apresentar e da presença, do tempo e do ser: o Ser é constituído ocultamente de tempo, por trás do Ser fala o tempo. Um não se dá sem o outro: Ser é Tempo. Ser e Tempo, o mesmo. Esta é a primeira característica do Ser, segundo Heidegger: sua *ipseidade*.

Uma segunda característica é a existência, o estar jogado na abertura do ser, ou no umbral do ser. O umbral é onde alguém está situado “fora” (ou dentro). O *ex-sistente* é o *ek-stático*, onde o “ex-“ ou o “ek-“ indicam o “fora” de uma situação (stasis). O entezinho passa a ser-aí, porque sai fora de uma situação e se aloja na abertura (“aí”) de um “mundo”, onde está “ek-staticamente” presentado, onde vem à luz e se dá a revelar e se mostra em sua verdade. Porque vem para fora, no mundo do Ser, o ser-aí é “ex-sistência” (cf. Heidegger, 1964, *passim*).

Uma terceira característica fundamental do ser-aí é designada como a sua essencial neutralidade (Heidegger, 1928, p. 171-175, *ap.* Franck, 1986, p. 32; 55). Esta característica vai esclarecer a diferença que estamos até agora reforçando, isto é, a vida estritamente biológica não explica tudo no homem e nem é o mais importante. É preciso reconhecer a dimensão própria do “mundo” inaugural que eleva o entezinho ao *status* de “ser-aí”.

A neutralidade do ser-aí indica precisamente que a carne e a sexualidade (a diferença sexual) não podem por si próprios conduzir o homem à esfera do “mundo”, do ser. É assim que Heidegger procura exprimir esta idéia:

A neutralidade específica do título “Dasein” é essencial porque a interpretação deste ente deve ser realizada antes de toda concreção factual. Esta neutralidade significa também que o Dasein não nenhum dos dois sexos. Mas essa assexualidade não é a indiferença da nulidade vazia, a impotente negatividade de um nada ôntico indiferente. O Dasein em sua neutralidade não é indiferentemente ninguém e todo mundo, mas a positividade e o poder originários da essência (ap. Franck, 1992, p. 136).

O Dasein neutro é sem dúvida a fonte primária da intrínseca possibilidade que aflora em cada existência e torna-a intrinsecamente possível. O Dasein abriga a possibilidade intrínseca de ser factualmente disperso na corporeidade e por isto na sexualidade (*id.*, *ib.*, p. 137).

O que aí se pretende definir é o âmbito próprio da lógica transcendental. Ela define um campo anterior, em termos lógicos tão somente, à “toda concreção factual” que é do domínio das lógicas da diferença. Por isto mesmo, o Dasein não é nenhum dos dois sexos. Além do mais, Dasein também não é a “consciência”, algo inscrito na historicidade da lógica da diferença, o mundo da espacialidade. Ora, o Dasein neutro implica apenas o conceito de “tempo”, e não o de espaço. O Dasein é uma ipseidade neutra existente.

A definição da neutralidade do ser-aí só pode ser entendida se for situada em seu momento próprio: na origem mais fundamental

da vida de todo homem. Um momento a partir do qual tudo começa a ter significado, e o olhar interpretativo marca sua presença ao alorjar, a partir daí, todas as impressões vindas do exterior, todas as experiências, no interior do “mundo” inaugural, no interior do próprio destino individual. Em suma, em “A essência do fundamento” temos:

É somente porque o Dasein como tal é determinado pela ipseidade que um eu-mesmo pode estar em relação com um tu-mesmo. A ipseidade é a pressuposição para a possibilidade da egoidade que não se revela jamais senão no tu. Mas a ipseidade não está jamais ligada ao tu – ela o torna possível –, ao contrário ela é neutra com relação ao ser-eu e ao ser-tu, mais ainda com relação ‘sexualidade’ (ap. Franck, 1986, p. 33).

Assim, só é possível a lógica da diferença (D) se houver de antemão a lógica da identidade (I).

O mundo originário abre o horizonte que propicia ao indivíduo chegar ao *status* de sua maturidade, passando por diversas fases intermediárias, tais como a percepção do outro na diferença eu-tu, a assimilação da diferença socializada do sexo. O ser-aí, em sua neutralidade, encerra aquilo que Heidegger chama de “dispersão factual”, as possibilidades da diferença eu-tu, da diferença sexual e outras. O ser-aí como factual “*é sempre disperso em uma carne e ao mesmo tempo sempre dividido numa sexualidade determinada*” (1992, ap. Franck, 1986, p. 15). Heidegger reconhece que a espacialidade (Lógica da diferença) se aloja no âmago do “tempo” (Lógica da identidade). Tal espacialidade ele designa como “dispersão transcendental” (*Zerstreuung*); trata-se de uma “disseminação” (*Streuung*) originária e neutra. Em definitivo, o ser-aí é lançado num mundo e este mundo lhe prodigaliza tudo o mais. E como se tudo acontecesse no interior de uma imensa e luminosa esfera. É ela que permite perceber as formas e os sentidos. Tudo se desdobra a partir da esfera e no seu interior. Nas palavras originais: “*Ter ele um mundo ambiente (Umwelt) só é possível na constituição existencial do ser-no-mundo*” (Heidegger, 1964, p. 80).

A linguagem como Dito

Dissemos que o que constitui o entezinho, desde o primeiro momento da concepção, é ser “pronunciado”, ser “jogado” para dentro de um “mundo”. Por este mundo, tudo se torna luminoso. Por ser pronunciado, uma palavra o trouxe à luz da vida, à luz do ser. O “mundo” é o horizonte de seu poder-ser. Suspenso no interior deste “mundo”, o entezinho repousa na palavra, habita a palavra (Cf. Heidegger, 1984).

Ernst Cassirer, em *Linguagem e Mito*, relata que os índios Uitoto têm uma passagem, a nós familiar, que diz: “*No princípio a Palavra se originou do Pai*” (Cassirer, 1972, p. 64). Neste mesmo ponto, o autor faz notar que os relatos da criação de quase todas as grandes religiões culturais, fazem a palavra aparecer sempre unida ao mais alto Deus criador. Cassirer informa ainda que na Índia, o poder do Discurso (palavra) vem antes do poder dos próprios deuses:

Do Discurso dependem todos os deuses, todos os animais e todos os homens...

O Discurso é o imperecível, é o primogênito da Lei eterna, a mãe dos Vedas, o umbigo do mundo divino (ap. Cassirer, op. cit. p. 66).

E mais, a palavra, em outros casos, aparece como força primordial, por cujo único intermédio o caos pode transformar-se em cosmos moral-religioso. Cassirer chama a atenção para o fato de que alguma coisa confere à palavra esse poder criador, esse caráter sagrado. É um poder que se revela ao ser pronunciado. A palavra, por ser pronunciada, cria o mundo e ordena o caos. Ela é o primogênito, a possibilidade fundamental (tempo) para que todas as coisas possam existir (espaço).

Não é difícil constatar nos mitos antigos que se trata da palavra originária, pronunciada para cada homem, a fim de que haja para ele “mundo”, e com o “mundo” possa apreender as formas de todas as coisas. O novo ser é, desde o início, um ser de linguagem: ao ser pronunciado, também se pronuncia.

O conceito de “Dito” (*Die Sage*) elaborado por Heidegger traduz para nós o significado de “palavra originária” que conforma

um mundo. *Dito* é um termo que vem de *dizer* (*Sagen*), que no antigo alemão significava *mostrar*. O Dito mostra, revela, desvela, descobre o que estava encoberto. No Dito “repousa a palavra em seu desdobramento”, ou seja, o primeiro modo de a palavra (a linguagem) se apresentar é como Dito. O Dito funda o início de tudo. Só depois o outros modos de linguagem serão possíveis:

O que se desdobra na palavra é o Dito enquanto mostra: “...todos os signos se originam de um mostrar, no horizonte e pelas intenções do qual somente eles podem ser signos” (Heidegger, 1984, pp. 240-241).

A palavra (a linguagem originária) em seu desdobramento, em seu mostrar, é um traçado-abridor, isto é, abre um sulco como aquelas máquinas na lavoura abrem sulcos para pôr sementes e fazer aparecer o que foi plantado. O traço ou o sulco revelam, dão à mostra. O dito é o modo inicial fundamental pelo qual a linguagem inaugura sua tarefa de abrir sulcos, os quais deveram o ser e suas possibilidades. Os falares de todos os tipos, as linguagens de diversos níveis, têm sua fonte no Dito: “*Seu dizer tem sua fonte no Dito um dia falado e até este dia ainda in-falado, que atravessa e liga o traçado-abridor da palavra em seu desdobramento*” (*Id.*, *ib.*, p. 241).

Dissemos que o apresentar (tempo) aborda e sustenta o ser. Mas o ser-aí (o entezinho) está de tal modo no interior desta abordagem que recebe como Dom a capacidade de “presentar”, isto é, ele vem dotado da capacidade lógico-operatória que chamamos I (lógica da identidade). Operar lógico-operatoriamente no nível originário é expressar-se na linguagem do Dito. Quando dizemos que o apresentar aborda o ser, também estamos dizendo que o falar aborda o ser. E falar é a mesma coisa que escutar. Não no sentido de que alguém fala e outro escuta numa conversa cotidiana. Falar e escutar se dão ao mesmo tempo.

É no escutar da palavra que nós falamos. O escutar da palavra originária pelo ser-aí é sustentar o Dito, é falar trazendo à luz o que se revela. Por isso também já dissemos que o ser-aí, porque abordado pelo apresentar, recebe como Dom o presentificar, isto é,

porque lançado pela palavra, o ser-aí recebe como Dom o falar, porque também é capaz de escutar. Escutar é a atitude fundamental de se-deixar-dizer, pelo que o mundo próprio de ser vem de se mostrar à luz da existência. O escutar é a eloquência do ser-aí do entezinho que se faz linguagem ao modo da chegada do ser. O ser-aí é como o ser se diz na sua linguagem apropriada. O escutar é proferir o ser e o “mundo”.

Enfim, o entezinho, lançado pela palavra no “aí” do “mundo” como seu próprio destino e alcance de ser, enquanto escuta, expressa o Dito fundamental; deixa-se dizer na eloquência da linguagem fundadora. Falar-ouvir é o operatório que sustenta a presença que se mostra à luz da linguagem do dito.

Conclusão

O dito originário, portanto, não é o ruído e os sons vocais das conversas diárias. O dito originário é tudo o que o entezinho exprime a partir de si para si mesmo. Seu próprio universo de ser e poder-ser, porque o dito também contém toda percepção e toda representação.

O Dito exprime uma totalidade sem divisões, a unidade passado-presente-futuro como presente (o tempo), o “mundo” em que se aloja o ser-aí, o ser que mostra na dimensão do ser-aí, o modo fundamental do entezinho. O Dito é o comportamento originário e inicial, é a expressão fundante.

Tais são os temas interligados do Dito originário: o tempo, o destino, o nada, a totalidade, o falar e o escutar. A Lógica da identidade é o modo de abordagem dessa temática, no nível fenomenológico.

É a linguagem como Dito que confere ao homem sua especificidade. É o Dito que torna possível a linguagem (de qualquer nível) e a meta-linguagem. Enfim: “A palavra permanece, portanto, indubitavelmente ligada ao poder humano de falar” (*Id. ib.*, p. 242).

Bibliografia

- CASSIRER, Ernst. 1972. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva.
- CHOMSKY, Noam. 1971. *Lingüística cartesiana*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1964. A Review of Skinner's Verbal Behavior. In: FODOR, J.; KATZ, J. *The structure of language: Readings in philosophy of language*. New Jersey: Prentice-Hall.
- FRANCK, Didier. 1986. *Heidegger et le problème de l'espace*. Paris: Minuit.
- HEIDEGGER, Martin. 1992. *The methaphysical foundations of logics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. 1964. *L'être et le temps*. Paris: Gallimard.
- _____. 1984. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard.
- _____. 1973. Tempo e ser. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, v. 45, p. 453-470.
- KLEIN, Melanie. 1984. *Inveja e gratidão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago.

La referencialidad despótica y la liberación retórica: una lectura de fotografías de Sebastião Salgado

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI

Universidade Tuiuti do Paraná

UNESP- *Campus* de S.J.R.Preto e Araraquara

Resumen

El artículo analiza dos fotos de S. Salgado, que enfocan a un grupo de niños pobres, confrontándolas al discurso verbal de las leyendas, de valor esencialmente ideológico, comprobado por la dedicatoria y la introducción del libro a que pertenecen; intenta buscar cómo las fotos alcanzan el nivel estético al sobrepasar ese sentido primero y rescatar niveles otros de significación.

Palabras-clave

image, fotografía, mítico, documental, visión

Abstract

This essay analyses two photographs of Brazilian Northeastern children, from the work *Terra* ("Land"), by Sebastião Salgado. Based on Roland Barthes's concepts developed in *Câmara Clara*, the essay intends to find out how these images go beyond the purely documental aspect. In order to reach this objective, the study interacts with G. Ramos's and Jorge Luís Borges's texts.

Key words

image, photography, mythical, documental, sight/gaze

Sebastião Salgado es un profesional brasileño que se ha hecho conocido principalmente por sus fotografías de grupos sociales pobres, las cuales ha compilado en dos obras: *Tierra y Trabajadores*.

La primera se ocupa de los “sin tierra” primordialmente, enfocándolos no solo en su actuación por la conquista de la tierra, invadiendo latifundios improductivos, sino también, abriendo el espectro de su lente, reconstruyendo un contexto más amplio de la vida y de la historia de esa gente del campo. El libro incluye una introducción del escritor portugués José Saramago e intercala a las fotos versos del gran compositor y cantante Chico Buarque de Holanda, una vez en parceria con otro igualmente gran compositor y cantante, Milton Nascimento. Tales composiciones musicales están grabadas en CD que acompaña el libro.

Conforme explica el sumario, las fotografías se agrupan en cinco bloques temáticos: 1- *Gente de la tierra*, 2- *Trabajadores de la tierra*, 3- *La fuerza de la vida*, 4- *Migración hacia las ciudades*, 5- *La lucha por la tierra*. Al final de la obra, cada foto recibe una leyenda, en la cual se indican el local y la fecha. De extensión variada, de dos a decenas de líneas, las leyendas componen, en el conjunto, un texto de seis páginas, totalizando, con las fotos, 130. Lejos de un relato distanciado de los hechos, de las personas fotografiadas, se desarrolla en esas seis páginas un discurso valorativo, ideológicamente preñado, posibilitando su sentido como charla (verbal por lo tanto) no del profesional sino del ciudadano Sebastião Salgado. (Véase lo que dice Barthes en 1984b, p.21, sobre la ilustración). En un estilo que se reconoce como perfectamente armonizado con la forma de divulgación y con el objetivo declarado del libro: la lucha de los campesinos. Al mismo tiempo que se lo

ofrecía en las vitrinas de las librerías, y se lo divulgaba en la televisión, se organizaban exposiciones de las fotografías, cuya venta revertió hacia el “Movimiento de los Sin-Tierra” (MST). Eran, pues, maneras de convertir en hechos lo que se declara en el libro: “(...) *dedicado a los millares (sic) de familias de brasileños sin tierra que superviven en campamentos improvisados a las márgenes de las carreteras, luchando, en la esperanza de un día conquistar un pedazo de tierra para producir y vivir con dignidad*”.

Esa tonalidad emocionada se retoma, confirmándola, en la introducción de Saramago. Doblemente significativa es el epígrafe que la encabeza, sea por lo que dice sea por quién lo hace: João Cabral de Melo Neto, el gran poeta nordestino, conocido por la pieza teatral *Muerte y vida severina* y los poemas de *Educación por la piedra*. Dice:

*Es difícil defender
solo con palabras la vida
(más todavía cuando es ella
(como ésta que se ve, severina)*(1997, p.9).

Saramago hace ahí una parodia del relato bíblico de la creación del mundo y la expulsión del hombre del paraíso, y la maldición consecuente de que, a costa de dolor y sudor, éste se ganara la vida y poblara la tierra. De ahí que Saramago entienda que el deseo de tierra por el hombre es el resultado de una decisión divina. En el origen de los tiempos, se hizo constar una vez por todas que, como castigo por su desobediencia, del hombre sería la tierra, el cual “*tendría a su disposición la tierra toda, para en ella sudar y trabajar.*” Saramago piensa en una fábula posible: si le ocurriera, supone, a “*la sublime cabeza de Dios la idea de viajar un día a estos sitios para certificarse de que las personas que por aquí mal viven, y peor se van muriendo, están cumpliendo de modo satisfactorio el castigo que les fue asignado, en el comienzo del mundo, a nuestro primero padre y a nuestra primera madre.*” (1997, p. 9). El resultado sería, concluye, el desaparecimiento del Cristo do Corcovado: “*se lo llevó Dios cuando se ha retirado hacia la eternidad, porque de nada le había servido haberlo puesto allí*” (1997, p. 9).

Las fotografías son en negro y blanco

Si prosuponemos que habrían podido ser coloridas, usufruyendo, pues, de las virtualidades técnicas actuales, esa opción de Salgado obliga a pensar. No consideremos, en un primer instante, lo estético propiamente dicho de la foto en negro y blanco. Ésta evoca alguna cosa que se clasificaría como elegancia aristocrática, la clásica sobriedad, o todavía la idea de un pundonor moral imponiendo una postura recatada ante el universo retratado, de miseria, de dolor. Lo que sí se nos ocurre en seguida son palabras de Roland Barthes:

(...) Siempre tengo la impresión (poco importa lo que realmente ocurre) de que , de la misma manera, en toda fotografía, el color es un revestimiento acrescentado ulteriormente sobre la verdad original del Negro-y-Blanco. El Color, para mí, es un ornato postizo, un maquillaje (tal como el que se usa en los cadáveres). Pues lo que importa no es la "vida" de la foto (noción puramente ideológica), sino la certidumbre de que el cuerpo fotografiado viene a tocarme con sus propios rayos, y no con una luz que se le añadieron después. (1984, p. 122)

La declaración de Barthes es oportuna porque amarra bien, acercándolo para el centro de la discusión, lo que hemos expuesto hasta aquí, o sea la finalidad - declarada por lo menos- de las fotografías de Salgado: la participación de este profesional del MST, con lo que mejor sabe hacer. Las fotos del brasileño se acercan mucho a las del libro de Barthes: son fotos referenciales, documentales, ante todo.

La reacción , empero, de quien las ve va inmediatamente más allá del universo que normalmente se reconoce en los discursos del movimiento. Sin que se pueda determinar prontamente ese espacio que así se abre y se instala, se puede afirmar con seguridad que remite a la emoción estética. Las características apuntadas hace poco sobre la opción por el negro-y-blanco se imponen decisivamente, como si la eliminación de lo colorido y de lo que en él se presupone de lúdico, agradable, alegre, significara la exigencia educada de un

retroceso del espectador en el tiempo y en la historia, a lo largo de los cuales se fueron dando las conquistas tecnológicas, enriquecedoras de la fotografía pero falseadoras de alguna forma.

Son de alguna forma falseadoras del objeto fotografiado, como dan a entender las palabras de Barthes. Pero sólo aparentemente, porque es innegable que la emoción estética es el efecto más fuerte de la función dominante ahí, como diría Roman Jakobson. Y uno de sus factores es la sobriedad del negro-y-blanco.

Las fotografías se caracterizan, por una parte, por un anclaje histórico muy fuerte, en que, consecuentemente, el tiempo de la ocurrencia enfocada adquiere un peso enorme; por otra, las fotografías estuvieron expuestas al público en circunstancias ideológicamente marcadas por su destinación al otro. O sea, se destinaban a despertar en las personas una adhesión emotiva e ideológica. Así, su examen, de inicio, activa la noción de la imagen como reproducción de un referente que *realmente existió*, como insiste Barthes. Este es el dato que no se puede de manera alguna ignorar, al distinguir la fotografía de las demás modalidades de imagen, suscitando la pregunta sobre si es posible hablar de fotografía sin que se incurra en el error de hablar de *una* fotografía. (Barthes, 1984, p.12)

Ante todo, la fotografía “*es una imagen reproducible hasta lo infinito, repitiendo mecánicamente aquello que, al contrario, jamás se repetirá existencialmente.*” (1984, p.13). Por eso Barthes la denomina “Lo Particular Absoluto”, “La Contingencia Soberana”, de donde adviene- de su posición frontal con relación al objeto- su “*lenguaje puramente deíctico y su naturaleza tautológica*” (1984, p.12). De donde se infiere que, “*sea lo que sea lo que ella da a ver y cualquiera que sea su manera, una foto es siempre invisible: no es ella la vemos*” (1984, p. 16). La fotografía arrastra siempre consigo el referente, que a ella se adhiere irremediabilmente. En ella, el referente es una realidad necesaria y no facultativa, sin la cual la fotografía no tendría cómo existir. Tiene a ver con el hecho de que *es testimonio irrecusable*, certidumbre de alguna *cosa real en el pasado*, que otros lenguajes no pueden asegurar. Por otra parte, se distingue de la imagen cinematográfica, en la que el referente “*desliza, no reivindica en favor de la realidad, no declara su antigua existencia; no se agarra a mí: no es un espectro*” (1984,

p.133). Para Barthes, la fotografía no se proyecta un futuro, no es protensiva. Obstruido el tiempo, “*Inmóvil, la Fotografía refluye de la representación hacia la retención.*” (1984, p.135).

A partir del momento en que el sujeto sabe que se lo fotografía, su materialidad es sometida a una transmutación en imagen. El sujeto se pone *a posar*, en un juego social. El resultado es la importancia de quien al final se descubre transformado en pura imagen, en objeto, enajenado: “*lo que veo es que me he hecho Todo-Imagen, o sea, la Muerte en persona: los otros - el Otro-me han desapropiado de mí mismo.*” (1984, p.28), concluye Barthes.

“Particular Absoluto”, “Spectrum”, “Todo-imagen”, cómo abordar la fotografía de Salgado?

El carácter contingente que fundamenta la naturaleza deíctica original de la fotografía no puede ser ultrapasada sino dotándola de significado, cuando -apunta Barthes- se alcanza una generalidad que, a su vez, impone la necesidad de la *máscara*, responsable por la inserción de la foto en la sociedad y en la Historia.

De otra parte, alerta Barthes hacia la dificultad que esta máscara puede ocasionar: su efecto puede desviarse estéticamente, haciéndose críticamente poco eficaz.

Sobre la fotografía de Sebastião Salgado, que dentro del marco histórico referido pretende una eficacia política, se pregunta si alcanza esa excelencia de la máscara (y, en ese caso, máscara de qué?) Y se pregunta si ésta debilita su eficacia crítica. Cualquiera que sea la respuesta, seguramente ella es *subversiva*, en el sentido barthesiano: no porque impacta, aterroriza, grita, sino porque es *pensativa*, solicitando, en la inmovilidad propia de fotografía unaria, la benevolencia de quien la ve. Por ser pensativa, ella no se deja atrapar por la denotación apaciguadora (esto correspondería al *studium*), porque se mantiene en la posición de detalle, de un “*suplemento: es lo que añadido y mientras tanto ya está en ella*” (1984, p.66). Se instala ahí el “campo ciego” que se mueve invitando a pasear en el dominio de lo *fantasmático*, impulsando el deseo hacia allá de lo que la fotografía da a ver, “*esa atracción que la hace existir verdaderamente para quien la ve.*”

Las fotografías de Salgado reúnen los componentes que Barthes distingue en la buena fotografía: sorpresa por la rareza, la

proeza, los recursos técnicos, el hallazgo. Pero es preciso que subrayar que ellos no dicen respecto a lo que prototípicamente se espera del universo enfocado: la violencia, la precariedad, el hambre, las creencias, las ropas, los instrumentos de trabajo, del mundo de los “sin tierra”. O sea al *studium*.

Del MST, o sea, del movimiento de los sin-tierra participan familias. Se quiere decir: hombre, mujer, adultos, viejos y niños.

A pesar de esto, el niño merece de Salgado una atención especial. A él dedicamos este trabajo, aunque nos detengamos en el análisis de solamente dos fotografías* .

El bloque *Lucha por la tierra* (pp.96-137) se abre con una foto que ocupa dos páginas enteras, donde se enfocan nenes huérfanos, más de treinta, en un área abierta de la FEBEM (Institución oficial en que se acogen a menores infractores), teniendo, al fondo, el escenario árido, de los rascacielos de São Paulo. A esta primera, siguen diez otras fotografías de niños y niñas, individualmente o en grupo. Curiosamente, están ellas intercaladas en el libro por la transcripción de las letras de las músicas de Chico Buarque. Asimismo, no por casualidad la primera carátula reproduce una de esas fotos y la cuarta trae la de una campesina vieja: el niño es el tema que se lee dentro de un marco en que el viejo es el percurso ya realizado, disfórico mientras amenaza de continuidad y de repetición; representa el percurso indeseado y, por lo tanto, a ser evitado. O sea, que el futuro del niño no sea el mismo del viejo de hoy.

Se produce una circularidad en que el tiempo existencial tiene como horizonte al niño, objeto de la actuación, del cuidado de los “sin tierra”, y que se coloca como signo de interrogación.

Tal preocupación con el niño se confirma en la apertura de la obra, que trae una fotografía suya en las páginas iniciales, entre la dedicatoria del libro a las familias sin-tierra y la introducción de Saramago. La escena de esta fotografía está retomada en una otra más pequeña, en la página 64, dentro del bloque denominado “La Fuerza de la Vida”.

Por qué habrá Salgado destacado, doblemente, esa escena, retomándola en el medio del libro (foto 2 *in*: Salgado, 1997, p. 67) y

* La ausencia de las fotos se debe à no autorización de su reproducción.

privilegiándola como la que lo inicia (foto 1 *in*: Salgado, 1997, p.6 e p.7)?

La escena: niños juegan dentro de casa, junto a la puerta de la sala, con huesitos, de variado tamaño, disponiéndolos en el suelo: los menores construyen un rebaño de ovejas y los mayores, una manada de bueyes. Son niños de ocho, nueve años, tres en la foto 1 y dos en la foto 2, en su cotidianeidad, lo cual se descubre sea en los pies metidos en una chancleta, sea en las piernas y torsos desnudos. Enfocados los niños desde un ángulo interior de la casa, se crea un contrapunto espacial con el área exterior, debido a la apertura de la puerta que, tomada en su encuentro con el suelo, amplía el campo visual dejando ver, en la foto 2, el horizonte despoblado de una llanura, cuya extensión está subrayada por su junción con el cielo. El número tres de los personajes de la Foto 1 se mantiene en la segunda, por la sustitución de tercer niño por una oveja, blanca, pequeña, postada del lado de afuera junto a la puerta pero mirando hacia adentro de la casa.

Analicemos primero la foto 2 (Salgado, 1997, p. 67). De orientación vertical más que horizontal, la foto 2 trabaja con dos líneas rectas que forman un ángulo, cuyos lados coinciden con el suelo y el marco de la puerta. En el límite del piso, componiendo un juego de paralelismo, la hoja de la puerta- ésta, abierta hacia adentro de la sala- diseña una paralela con el marco, mientras en el suelo los huesitos-oveja hacen lo mismo con el umbral, componiendo el lado izquierdo del triángulo. Son, pues, dos triángulos paralelos, uno dentro del otro. Esta organización se refuerza con las líneas creadas por el encuentro de las tablas de madera de que está hecha la puerta en la dimensión vertical, y, en la horizontal, por las finas rendijas abiertas por el arreglo de los ladrillos del piso. Como que rompiendo el rigor de esa orientación, en la misma dirección de las líneas que repiten los triángulos en sus lados, la hoja de la puerta está cortada horizontalmente, al medio, formando dos partes, una inferior y otra superior. La línea de corte, localizada en el centro del rectángulo vertical de la puerta, es repetida, abajo, contigua al suelo. Nace ahí un movimiento en la dimensión horizontal, dirigiéndose desde el límite de la casa, junto al umbral de la apertura de la puerta, hacia el interior. Éste se retoma en la disposición de los huesos-manada que refuerzan una perpendicular a los huesitos-rebaño.

Como que subrayando esa delimitación espacial del interior de la casa, gracias al posicionamiento de la cámara, la fotografía abarca los ladrillos sin revoque de la pared junto a la puerta, y la reproduce en los ladrillos que constituyen el umbral: se forma un ángulo que marca los límites entre espacio interior y espacio exterior. La luz se gradúa desde lo más claro hacia lo más oscuro, *de manera a hacer coincidir la posición de la cámara y el interior sombrío de la sala*. Esta graduación se observa igualmente cuando la línea del horizonte se localiza en una altura tal que se proyecta como prolongación, hacia fuera, de la línea de corte en dos partes de la hoja de la puerta dentro de la sala..

Es dentro de ese cuadro donde se encuentran dos niños. El primero, casi *al centro* de la fotografía, agachado, diseña un ángulo con las piernas, una flexionada y la otra extendida, en el encuentro de las cuales se ubica la cabeza dirigida hacia abajo, en dirección al juguete.

Detrás de la figura de este primer niño, está apostado el otro. Está en pie, *detrás de la parte inferior de la hoja de la puerta cortada*, metido en el hueco entre las dos mitades, dejando a la vista solamente la cabeza y los brazos. Con los codos un poco avanzados hacia adelante, apoyados en el borde de la media hoja inferior de la puerta, el chico sostiene la cabeza con las dos manos. Ligeramente hacia abajo y hacia adelante, el rostro, parcialmente iluminado, estampa una expresión seria, de reflexión que la curva de las cejas y los labios cerrados subrayan.

Del punto de vista del concepto de *studium* barthesiano, las fotos hablan de dos niños que pueden tomarse como prototipo de los niños miserables del Nordeste y de la zona campesina del estado de Ceará. Ellas informan sobre un conjunto de datos de ese universo: tipo de casa, el material del que está hecha, sus paredes, suelo, puerta. Por otro lado, al telespectador de una cadena de televisión, la Rede Globo, en que algunas fotos de Salgado fueran vehiculadas, a ese expectador típicamente urbano, la imagen de la foto lo remitirá a un reportaje del periodista Roberto D'Ávila, en un periodo de sequía y, por lo tanto, de muerte, de falta de agua y comida. Ese reportaje se hizo famoso porque el reportero llora al enfocar, más que entrevistar, a un chiquillo jugando, exactamente como en las fotos, con huesos de animales.

El espanto del periodista y de los espetadores se debe a esa perspectiva que está implícita de alguna forma en el reportaje, en el nivel de enunciación, y que se explicita en la reacción emocionada del reportero- refrendada ésta como la única posible en aquella circunstancia- En la fotografía ella está presente, pero *diluída*. Por eso, es de otro orden la respuesta de quien la ve. Hay, por lo tanto, una diferencia entre las respuestas de los expectadores al reportaje televisivo y a las fotografías.

El contexto de penuria de la región del interior del Nordeste, agravada deshumanamente por la grande y larga sequía, por supuesto habrá orientado la recepción del texto del reportero del sur, como si se encontrara allí un cuadro ejemplar de esa carencia general, a la cual, mientras tanto, la pureza infantil logra sobreponerse. Pero el lector urbano seguramente se habrá admirado con el despojamiento del material con que se armaba el universo imaginario del niño nordestino, por tener como referencia, hondamente introyectada, la rica parafernalia de los juguetes industrializados, donde la imaginación del niño va a remolque intentando acompañar la plenitud saturada que el objeto le ofrece. Allá, en el campo, el niño es más grande que el hecho, la realidad exterior. Aquí, en la ciudad, el niño se reduce a una dimensión diminuta.

Lo despoblado del escenario exterior, un terreno llano, pura tierra, sin pasto, bajo un cielo limpio igualmente, cómo se coloca con relación a estos niños acá dentro de la casa? El lector brasileño con seguridad pensaría en la oposición de estos niños a los dos hermanitos de la novela *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

En la foto, esa apertura hacia más allá de lo visible, del “campo ciego”, se proyecta también hacia el lado opuesto, caminando desde la parte derecha, más clara, abierta, amplia, hacia la parte izquierda, cerrada, interior. La falta de luz se hace total de este lado, que ocupa toda una faja vertical representando el área *detrás* de la hoja abierta de la puerta.

Esta graduación, de mayor luminosidad que viene de la puerta abierta, incidiendo sobre la manada y el rebaño de huesos en la parte inferior de la fotografía, en dirección, en línea inclinada, hacia ese fondo negro en el canto izquierdo superior, pierde la gratuidad, la no significancia, de una cuestión técnica, gracias a la ordenación

homológica en la distribución de los actores humanos, distinguidos por la gestualidad tanto en lo que los diferencia como en lo que los acerca el uno del otro.

Ocurre un predominio de lo pragmático en el primer niño, captado en pleno ejercicio de su actividad infantil, semi-arrodillado, sobre el juguete, como un semidiós que todavía decide sobre cómo intervenir en el orden inferior, en que se mueven bueyes y ovejas.

La apertura de las piernas y las manos indica la perspectiva incoativa de enfoque del juego, aspectualidad que se descubre en las manos todavía semi-cerradas: la derecha con el brazo flexionado y todavía en suspenso, la izquierda en la punta del brazo mantenido a lo largo de la pierna extendida en arco y apoyándose en el tobillo. En la cara atenta, ahí están los ojos orientados hacia el objeto: es una mirada que mira y ve los objetos con los cuales o sobre los cuales va a actuar.

El otro niño, más hacia atrás, sugiere al mismo tiempo un momento anterior al presente de su compañero y un momento posterior a él. El movimiento de expansión del cuerpo del primero se reproduce a medio-camino en el segundo en esos dos brazos plegados que terminan en estas manos que soportan la cabeza e introducen una tensión en los dedos, asimismo flexionados y separados. El rostro, en que la luz impone zonas de sombra y claridad, incidiendo, en su centralidad, sobre la línea vertical de la nariz, aumenta la inquietud producida por esa localización extraña, de esa mitad del cuerpo humano, la mitad superior, emirgiendo de entre las dos partes de la hoja de la puerta, como que saliendo de una hendedura apretada, casi en el límite entre el área iluminada de la superficie de la puerta y el fondo, *detrás, negro*.

Por la posición física, por la expresión del rostro, por la gestualidad, el niño parece atado a lo que está apueto detrás de él, eso que le deja estar allí, mirando hacia adelante, pero viendo poco de lo que se le ofrece. Ese chico casi solo cara, solo cabeza, en qué estaría pensando, así inmobilizado, así concentrado? Estaría pensando en aquel mundo en que se hunde el otro chico, de espaldas hacia la realidad fuera de las fronteras del pasto de las ovejas y bueyes? O en un tercer mundo que no se logra nombrar?

De esta manera, se descaracteriza la morbidez de la muerte que el reconocimiento referencial de los huesos pueda traer, debido a una homogenización, en el nivel de la apariencia, de la materialidad de los pequeños segmentos de los huesos, de su forma y tamaño; esa misma homogeneización ocurre con la materialidad áspera, ruda, de los ladrillos del piso, de la madera no trabajada de la puerta tosca. Todo es sometido a un procedimiento de naturalización, la cual se sobrepone, neutralizándolo, al espanto de la visión adulta.

Veamos, ahora, la foto 1 (Salgado, 1997, p.67). Ya de inmediato se percibe que la foto 1 se distingue de la foto 2 por el tamaño: ésta ocupa una página, aquélla dos. Como ya se ha apuntado, mientras aquélla privilegia la verticalidad, ésta se expande en la horizontalidad.

El ángulo de focalización asume decisivamente el punto central, interior de la sala, localizándose fuera de la foto, poco arriba de su borde inferior, coincidiendo casi con él. De esta manera, distribuye simétricamente el espacio enfocado, *el interior* de la sala, por las dos páginas. Al mismo tiempo diseña una línea que va directamente al ojo que, del borde inferior de la foto, va a dar en el *centro* del área correspondiente a la *apertura* de la puerta, la cual, en la parte superior de la foto, permite el acceso al *espacio exterior* a la casa. Se refuerza tal simetría porque, si en el libro la línea vertical central coincide con la unión de las dos páginas, es ahí exactamente donde, tocando casi el borde superior, se encuentra, levantada, la mano derecha del segundo niño, mientras, en la parte inferior correspondiente, se reproduce un hueso mayor, blanco, una vértebra, de un conjunto menos numeroso.

La focalización enfatiza el espacio cerrado, interior de la casa, ante todo porque ocupa casi toda la dimensión de la fotografía. Una faja en lo ancho, equivalente a la mitad de la parte superior, se divide verticalmente en tres segmentos de dimensión casi idéntica, de los cuales el mediano se reserva a la puerta abierta que permite pasar al espacio exterior. La claridad de esa parte contrasta radicalmente con los segmentos laterales, donde se reconocen a la izquierda la hoja de la puerta abierta hacia adentro, de tablas de madera casi descaracterizadas, por la ausencia de luminosidad y, a la derecha, la pared igualmente poco identificable, hundida en la sombra.

El material con que juegan los niños es el mismo de la otra foto. Ahora, solo más dispersa la manada de bueyes, a los cuales se mezclan cinco caballitos blancos, en marcha, cuya buena forma de producto industrializado, a pesar de su tamaño medio, aparece como un ruido, en desacuerdo, por su elegancia, con la casi ausencia de forma, la casi pura substancia, de los bueyes. La toma, casi en “close up”, resalta lo rústico de los huesos, recuperando en parte su identidad referencial, en la misma proporción en que asimismo el piso readquiere la contextura, el peso de la materialidad del ladrillo, ya piedra, y las hendiduras, sin la acción del rejunte civilizador, permiten ver la irregularidad del espacio, casi camuflado en la otra fotografía.

Está claro, pues, el propósito de marcar el interior de la casa, para la cual el exterior tiene poca importancia.

Los actores humanos son tres niños de edad aproximada. Al contrario de los de la foto 2, están totalmente o casi totalmente recostados en el piso. Se disponen alrededor del área-campo de pastaje de los animales. Están en círculo. Un círculo que, por la disposición de los cuerpos, se inicia en el rincón izquierdo inferior, subiendo hasta alcanzar la apertura de la puerta, y termina en el rincón, oscuro, derecho, superior, de la pared. Se dibuja una corriente entre los tres cuerpos que se suceden con la cabeza de uno junto a los pies del próximo. No es una corriente uniforme. Se alimenta de un movimiento en intensidad decreciente: el primer niño -, casi tumbado, casi de bruce, - mientras mantiene el brazo derecho extendido junto al cuerpo, a lo largo de él, hace en el suelo un movimiento de torsión para que la mano derecha pueda alcanzar el juguete, para tocar los bueyes en el campo. La parte superior de su cuerpo, mal alumbrado en la sombra, está en la misma altura de las manos, tocando casi el borde inferior de la foto. Mientras su cabeza, alzada del suelo, marca el perfil de la cara, orientando la mirada: es una mirada que *mira y ve* como el primer niño de la foto2.

El segundo niño, acostado en el piso, cerrando la apertura de la puerta, tiene las piernas extendidas, suavemente flexionadas, mientras apoya las espaldas y la cabeza sobre las piernas dobladas del tercer compañero. Eso le permite mantener la cabeza levemente arriba del suelo, para comodamente seguir viendo el juguete. Mantiene el cuerpo ligeramente volteado hacia dentro, mientras los brazos y

las manos indican el adormecimiento incipiente del niño, en su reposo total, sorprendido en medio del juego.

Si el brazo izquierdo, del lado de dentro del círculo formado por los chiquillos, descansa semi doblado sobre la pierna del último chico, la mano exterior se alza, semi cerrada, como en suspensión, en un relajamiento que todavía no es cabal.

Sirviendo, pues, de apoyo al compañero que duerme con la pierna doblada, el tercer niño, acostado totalmente, mantiene el cuerpo contra la pared *oscura, de espaldas al espacio exterior*. Mientras mantiene el brazo derecho extendido acompañando el cuerpo laxo, hace de su otro brazo almohada para la cabeza. Y, al contrario de los ojos del segundo niño, que se cierran, acompañando la cara que se inclina hacia abajo, junto al pecho, el tercero, con la cabeza en línea derecha, *mantiene los ojos abiertos, transformándolos en el origen de un movimiento que encuentra apoyo en la línea del codo y se pierde en el espacio*.

De esta manera, los niños, así posicionados, componen una secuencia, del rincón izquierdo inferior en dirección al rincón derecho superior, marcada materialmente por los cuerpos acostados o semi-acostados. Mientras el primer niño evoca al primero de la otra foto, enfocado en plena práctica del juego, el segundo recuerda a la figura clásica del pastor de rebaño que descansa mientras los animales pastan. El aspecto terminativo de su acción se denuncia en las marcas observables, como en el ligero desarreglo en la ordenación de las ovejas, más rigurosa en la foto 2. Su cuerpo, el más alcanzado por la luz que viene de la puerta, combina con la distensión de su siesta, con la confianza en el compañero, tomándolo como almohada, en una equivalencia con la oveja de la foto 2.

La secuencia, empero, tiene en el tercer niño su punto final. Un punto final *ambiguo*, pues, como ya lo hemos descrito, introduce componentes que, igual que el segundo niño de la foto 2, *insinúan una otra dimensión* de realidad. El área secreta que se esconde detrás de la puerta de la foto 2 está aquí reiterada: la cabeza casi sumergida en la sombra proveniente del *espacio negro* de la derecha, y que, descansada en el brazo-almohada, se hace soporte para la actitud pensativa, cuyo indicio mayor se encuentra en la mirada.

Para qué realidad apunta esa mirada?

Para contestar a esta cuestión, recordemos un poema de Jorge Luís Borges (1964):

*Cuarenta naipes han desplazado la vida.
Amuletos de cartón pintado
conjuran el placentero exorcismo
la maciza realidad primordial
de goce y sufrimientos carnales
y una creación risueña
va poblando el tiempo usurpado
con los brillantes embelecocos
de una mitología criolla y tiránica.
En los límites de la mesa
el vivir común se detiene.
Adentro hay otro país:
las aventuras del envido y del quiero,
la fuerza de as de espadas
como don Juan Manuel, omnipotente,
y el siete de oros tintineando esperanza.
Una lentitud cimarrona
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan
y como los altibajos del juego.*

Si en el truco, dice Jorge Luís Borges (*op. cit.*), “*en los límites de la mesa/ el vivir común se detiene*”, en las fotos los niños dan las espaldas a lo que se encuentra fuera de la sala y del círculo circunscrito por los cuerpos. Todos ellos acostados, en una clara oposición al estar de pie de la vigilia, de la vida “común”, en las palabras de Borges; vueltos hacia el interior del dominio del juguete, parecen dejar a sus espaldas, como los jugadores de truco, el mundo real de todos los días. Lo que se pregunta con relación a las fotografías es qué se posterga en ellas. Cómo leer el espacio despoblado que se descubre desde la puerta abierta principalmente en la foto 2, referencia ténue que más se rarifica en la foto 1.

Podría pensarse que ese elemento exterior se lo ha traído hacia dentro en forma de los huesos. Pero éstos, reducidos por los niños a la elementalidad de su consistencia y rigidez, a su forma y tamaño, características que permiten su transmutación en animales, parecen haber sido exorcizados de la muerte. Hay una distancia muy grande entre el animal viviente, portador de vida e, por ende, de muerte, y los pequeños fragmentos, blancos, irregulares, toscos.

No es, por lo tanto, la visión de los actores del enunciado de la imagen, o en la imagen enunciada, la que comanda la instauración del sentido de la foto. La escena, abarcando a esos niños y sus miradas, pertenece a la dimensión del *enunciado*, recortada por su voz armónica, emitida por los tres actores, pero condensándose en un solo sujeto. Una voz, en un primer momento, serena, que permite el sueño confiante, confiado. Es necesario, por eso, que sobre la escena fotografiada se recupere *la enunciación*, a partir del sujeto observador y a través de la elección, ante todo, de su aquí y ahora, como punto de partida para la organización del enunciado.

Cambiándose el punto en que se posiciona la cámara, la estructuración de la escena no permanecería la misma, perdiéndose ou añadiéndose pormenores tal vez esenciales a la fotografía mientras tal.

La mirada del observador no es la misma de un niño. Al contrario, es de un adulto. Y el *pathos* que la fotografía hace surgir proviene de esa sobredeterminación, así calificada, de la enunciación. Es ésta la que apunta hacia una distancia, un hoyo, entre el enunciado y ella, ese hoyo que el tiempo ha creado. Debido a él, la madurez se instala como *pérdida*, de aquel estadio para el cual vida y muerte se equivalen, naturalizando la presencia de ésta. El extrañamiento que introduce el espanto por lo insólito de jugarse con hueso, no es posible sino por la mirada del adulto, y de un adulto alienígena y, de preferencia, del espacio urbano.

La empatía, por otra parte, que le atrapa al expectador, y el sumergirse en la serenidad generada por los niños acostados, no se profundizan como *pérdida*, como falta?

Conclusión

Las dos fotografías aquí analizadas, teniendo como tema es lo insólito, para los ojos urbanos, de una sociedad tecnológicamente muy desarrollada, de que los niños de regiones rurales pobres sigan siendo niños, dentro de la miseria general, en la práctica del juguete infantil. Este nivel de entendimiento que aquí se puede expresar por la reiteración de palabras de la leyenda, indica el problema socio-económico de la miseria. Pero es llevado a otro nivel de significación, que nace del genio artístico del profesional, sobrepasando lo documental.

En buena parte de las fotografías de Salgado, además de la opción por el negro y blanco, se observa un trabajo con los materiales lo cual aquí denominamos geometrización. Una geometrización que permite leer la foto como estructurada tomando, como base, combinatorias de líneas, imprimiendo a la imagen el aire de algo limpio, bien organizado, de lo cual se desprende quietud, serenidad. Éstas dispensan la palabra, no la necesitan: en las fotos tenemos un mundo sin palabra, o sea, un mundo en que la palabra parece descartada. La palabra sobra. No por acaso los actores traen la boca siempre cerrada.

Este universo listo, perfecto, empero, es sorprendido en un momento en que un hoyo se abre, como una línea perpendicular que, en función integrativa, hacia abajo o hacia arriba, rescata y explica el otro sentido de lo que se ve, provocando su percepción como una diseminación, en toda el área de la escena fotografiada, de componentes indiciales. El indicio mayor, inolvidable, está en la mirada de los niños de la foto de la página 23 (Salgado, 1997), en contrapunto a la ausencia de la palabra.

Este segundo sentido no es aprehensible sino cuando se instala el sujeto observador que, apropiándose de los recursos retóricos originarios principalmente de la perspectiva de la cámara, recupera dimensiones humanas olvidadas o postergadas en los discursos pragmáticos, de la lucha *concreta* de los "sin-tierra". De estos discursos, curiosa o sintomáticamente, son ejemplos exactamente las leyendas del libro.

Bibliografia

- BARTHES, R. 1984a. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. 1984b. (Trad. Isabel Pascoal). Lisboa: Edições 70.
- BORGES, J. L. 1964. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- DUBOIS, Ph. 1990. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Labor.
- FLOCH, J-M. 1981. *Sémiotique plastique et langage publicitaire. Actes sémiotiques*. Paris.
- _____. 1995. *Identités visuelles*. Paris: Presses Univ. de France.
- SALGADO, S. 1997. *Terra*. S. Paulo: Cia das Letras.
- SAMAIN, E. 1998. *O fotográfico*. S. Paulo: Hucitec-CNPQ.
- _____. Um retorno à *Câmara clara*: Roland Barthes e a antropologia visual. 2000. In: ROBIN, BENTZ e PINTO (org.). *O olhar estético na comunicação*. Petrópolis: Vozes.

Arte y visualización en los
nuevos medios, una estrategia
de dislocación del sentido
y la identidad

FRANCISCO GERARDO TOLEDO RAMÍREZ
Universidad Autónoma Metropolitana - México

Resumen

La inclusión de tecnología digital en la visualización de objetos de arte condujo este proceso a su consecuencia natural, liberando y demostrando que nuestra confianza en la objetividad y consistencia cartesiana de la fotografía en la representación de la naturaleza, no podía seguir siendo válida en términos de nuestras nociones sobre el significado-espacio-tiempo como sistema cerrado; interactividad y virtualidad han demostrado que en el núcleo del arte digital y del site de arte de internet, residen las conversiones o transformaciones de la imagen (las artísticas entre las más importantes) en un sistema abierto. Esas nuevas formas de producir y percibir los objetos de arte nuevos, requiere la emergencia de nuevas sensibilidades y paradigmas relacionadas con nuevos valores cognitivos y artísticos contemporáneos una nueva tecnoestesia, como la denominan E. Couchot y otros.

Palabras-clave

identidad, dislocación, permutación, ubicuidad, deconstrucción y transmutación

Abstract

The added digital technology in visualization of art objects has just led that process further towards its natural consequences. It has liberated and demonstrated that our confidence in the objectivity and cartesian consistency of the photographic representation of nature is no longer valid, at least in terms of our traditional notions of a meaning-time-space closed system. Interactivity and virtuality has demonstrated that at the core of digital and website art resides the transformation of the images (artistic creations among the most important) into an open system. These new ways of producing and receiving art objects require emergent sensibilities and paradigms regarding the latest contemporary cognitive and artistic values, a new technesthesia as named by E. Couchot and others.

Key words

identity dislocation, permutation, ubiquity, deconstruction, transmutation processes, virtuality, interactivity

Hipervelocidad estática

sobre el arte de conseguir ravoies on line

¿Qué significa visualizar?, ¿qué secreto motor mágico está escondido bajo el pensamiento y la obra de un artista visual?. ¿Es rigurosamente cierto que el artista nos “revela” una realidad por medio de visiones, a las que difícilmente accederíamos, de no ser por su mediadora intervención?; ¿es en este sentido el artista un demiurgo y un mago?, ¿o un intermediario y un medio de canalización del mensaje, es ambos?. Y, ¿cómo se construye este mensaje?, ¿cómo intervienen los instrumentos y los materiales de que se vale el creador?, ¿cómo incorpora hoy información, noticias, discursos, imágenes documentales o poéticas captadas digitalmente y en video, espacios virtuales que ni siquiera existen realmente?, ¿cómo incorpora ideas sobre las cosas, ideas sobre las ideas de las cosas, ideas sobre las ideas de las ideas de las cosas?, ¿en qué momento redirige su atención de lo que estaba diciendo a lo que quiere decir, o a lo que desearía decir, con otras herramientas, otros utensilios, otras técnicas, otro espacio-tiempo?

La antinomia entre artes y técnicas herencia del S. XIX, ha quedado rebasada ya hace tiempo, pero nunca mejor que ahora, la producción plástica contemporánea digital o no, ha demostrado que las así llamadas técnicas no son únicamente *modos de producción*, sino también *modos de percepción*; en particular en el arte asistido o creado por ordenador, esas técnicas pueden ser llamadas también (sin temor a exagerar), *modos de configuración sintáctica*. Por ejemplo el *Digital & Web art*, parece comprobar que la “autoría” y la identidad de la obra de arte son potencialmente menos consistentes (¿importantes?) de lo que nos gusta –por tradición– pensar, el

CD ROM de arte y la instalación multimedia exhiben una estética nueva que reclama un pensar haciendo y un hacer pensando diferentes, muy lejos de la cadena de montaje lineal de *sentido*, (tema-contenido, técnica-ejecución, exhibición-consumo) donde la realización final, la materialización de la visión era ejecutada con diversos *modos de producción* llamadas técnicas (Couchot, 1989).

La computadora personal, pasó muy rápido por esa falsa identidad (ser sólo el implemento de la “salida” de la obra), el paso de lo analógico a lo digital en el contexto de la producción artística señalada líneas arriba, fué posible –más allá de los aspectos tecnológicos– gracias a que tanto la computadora como la infraestructura teleinformática digital son (hoy), al mismo tiempo, *modo de concepción, modo de análisis-deconstrucción, modo de síntesis-configuración, modo de difusión-consumo*. La visión de la computadora como *herramienta* quedó atrás de la misma forma en que el retrato hablado se parecía poco al asesino. Es más adecuado hoy en día pensar en un “instrumento”, a la manera de los objetos para hacer música, un instrumento musical digamos un saxofón está ahí en el sofá, cualquiera con curiosidad, sensibilidad y audacia, puede empezar a hacer “algo” con él. Ahora bien si se sabe escribir y leer música, si se tienen dedos ágiles, fantasía e ideas profundas, los resultados crecerán exponencialmente. Lo mismo sucede con las computadoras personales.

Esta multiplicidad de funciones (*modo de concepción, modo de análisis-deconstrucción, modo de síntesis-configuración, modo de difusión-consumo*) corresponde elocuentemente a las transmutaciones espacio-temporales características del Web, la realidad virtual o la hipertextualidad, con rasgos y consecuencias importantísimas en el quehacer plástico, como bien lo señala Christine Desrochers:

...Cette nouvelle expérience technesthésique –le site d’art internet– opère des mouvements importants dans l’expérience spatio-temporelle de la chose artistique. En effet ces œuvres numériques ne sont pas figées dans le temps et l’espace comme un tableau ou encore une

photographie. Ces œuvres instaurent un présent qui n'a jamais existé et qui ne se répétera jamais systématiquement. Le concept d'uchronicité, tel que défini par Couchot, résume bien cette réalite temporelle propre au site d'art internet: L'action du regardeur détermine la durée de l'œuvre et sa structure dans le temps.

...esta nueva experiencia tecnoestésica – el site de arte en Internet-, opera movimientos importantes en la experiencia espacio-temporal del objeto artístico. En efecto, estas obras digitales (numéricas), no se encuentran fijas en el espacio-tiempo como un cuadro o una fotografía. Esta obras instauran un presente que jamás existió y que no se repetirá nunca sistemáticamente. El concepto de uchronicidad, tal como lo define Couchot resume bien esta realidad temporal propia del site de arte en Internet: la acción del observador determina la duración de la obra y su estructura en el tiempo (cf., Couchot, 1989).

Numerosas obras artísticas en el Web hacen referencia directa o indirectamente, más o menos explícitamente a esa potencialidad en curso espacio-temporal que permite navegar el Web, tal flexibilidad espacial instaurada por el espacio virtual y el hipertexto, contradiciendo en cierta forma ideas sobre el tiempo como las de S. Hawking (*el tiempo de hecho no existe, es una mera sensación, dice Hawking*), de hecho quizás los artistas digitales están demostrando en sentido inverso, la sensación de que estamos hechos de tiempo (*homo historicus*), que somos seres cuya sustancia es el tiempo.

O bien –con mayor pertinencia, en el dominio semiótico–, comprobando una concepción fenomenológica de él elaborada por Merleau-Ponty, según la cual deberíamos pensar el espacio como *la puissance universelle de connexion entre les choses –la potencia universal de conexión entre las cosas* (Merleau-Ponty, 1945)¹.

1. Según Merleau-Ponty, deberíamos pensar el espacio no como el medio real o lógico en el que se disponen las cosas, sino el medio por el cual la posición de las

Tercer ojo ciego

regiones residuales y la decadencia del arte de la repostería

A lo largo de la historia el hombre ha ideado tres artilugios como formas de control del tiempo: el reloj, la cámara fotográfica y la máquina del tiempo. El reloj puntea e imprime una medida al transcurso de las horas y los minutos. La cámara fotográfica detiene el tiempo y congela el movimiento. Y la máquina del tiempo, según la fabulación de H.G. Wells nos permite viajar hasta donde queramos del pasado o del futuro (Fontcuberta, 1998).

De esta manera Joan Fontcuberta estructura una interesante visión de los artistas trabajando con los medios digitales, fundamentalmente la gráfica digital, la fotografía intervenida digitalmente, la realidad virtual, el modelado 3D, etc. según esta visión son, la identidad y la dislocación espacio-temporal, las claves que hay que estudiar con mayor profundidad, por un razón capital: de la misma manera en que la fotografía emancipó a la pintura de la representación realista, hoy las tecnologías digitales le devuelven el favor a la fotografía, emancipándola de la pretendida objetividad real, como *memoire de lumière, pencil of nature, etc.*

Veamos brevemente un panorama de la revolución óptica desde el s. XIX hasta nuestros días, que nos permita articular en perspectiva, cuál es la aportación a la visualización, a los nuevos modos de ver, que la tecnología digital en el trabajo de los artistas contemporáneos está produciendo.

La visión técnica, más que la técnica de la visión nos fué heredada por la revolución óptica del s. XIX. Tal visión técnica en occidente nos fue algo menos impuesta, que la idea misma de ella, en otras palabras las vanguardias artísticas de final del s. XIX, y principio del s. XX, transvasaron una sensibilidad especial en torno a las máquinas y la tecnología dentro de la experiencia humana, la idea del *futuro* –y en ello la obra de arte desde las vanguardias tuvo mucho que ver– como “utopía” tecnocientífica, como culto de la velocidad y

cosas resulta posible, como *La puissance universelle de connexion entre les choses*, la potencia universal de conexión entre las cosas.

la multiplicidad-mutabilidad, como amalgama de los principios apolíneo y dionisiaco en un legado plástico nuevo, fueron junto con el cinematógrafo y la televisión los paradigmas nuevos que modelaron en el s. XX nuestra idea de la visión y la visualización.

La revolución óptica del s. XIX, priorizó a la vista como el sentido dominante de la percepción humana, codo a codo, aunque las convenciones de la época los separasen más que declaradamente, científicos y pintores nos brindaron toda una serie de experiencias, objetos, instrumentos y procedimientos para desglosar, analizar, deconstruir y “repensar” la visión, mediante la *tecnovisión* (aparatos para generar, transmitir y reproducir las imágenes) y la *pintura-pintura* (objetos de arte que reclamaban una nueva forma de “ver”, y de “ser vistas”). Todo un vasto vocabulario visual cuyo objetivo inicial no era el de crear el *arte del movimiento*, sino el *arte de ver*, según Peter Weibel

...nos enseñaron a ver de modo diferente con máquinas, revelando un mundo de imágenes que no se podrían haber visto ni creado sin ellas. Crearon una escritura de la visión, la opseografía, en vez de una escritura del movimiento (cine), observaron la visión, desarrollaron las técnicas para VER la visión, la opseoscopia. (Weibel, 1998).

Dos principios fundamentales fueron legados iconográficamente al finalizar el siglo XIX:

- El nacimiento de lo visual, como resultado de la dicotomización de *Imagen y Visión*.
- El nacimiento de la *cultura telemática*, como resultado de la nueva realidad inmaterializada de los signos.

En el primer caso, si antes de la fotografía, una *Imagen* era una *pintura*, ahora, la “visualidad”, debe extenderse abarcando otras expresiones; fotografía, cine, TV y video más adelante. *Imagen y Visión* se bifurcan, se dicotomizan, el encuentro entre la imagen y los medios técnicos produjo el nacimiento de lo “visual”. Sin esta “extensión” de lo visual no es posible comprender los orígenes y evolución del arte digital.

En el segundo casola división cuerpo y mensaje que produjo la telegrafía (y el principio de escaneo, hacía 1840 –de pronto un mensaje podía ser enviado sin mediación de un vehículo físico, material un caballo, un soldado, un barco) condujo a la consolidación de una cultura telemática, el mundo inmaterial de los signos en el que las cadenas de significación podían viajar (ahora) “sin” un cuerpo físico, la *forma espacial*, bidimensional de un escrito o una imagen se transformaba en una *forma temporal*. Sin la cultura telemática, la información que deviene espectáculo no sería, como lo es en la actualidad el eje de construcción sintáctica en el arte creado por computadora o con tecnología digital. Esta permutabilidad antecede la flexibilidad espacio-temporal y la naturaleza articulante (*connexion entre les choses*) de la idea del espacio de la que habla Merleau-Ponty, presente más tarde en el Web y la teleinformación, en la que la conversión –dentro del dominio de la tecnología electrónica– de los dispositivos analógicos a los digitales, tuvo inevitablemente lugar. Si la fotografía, liberó a la pintura de la necesidad de representar la *naturaleza*, el cinematógrafo y más tarde la TV, liberarían al teatro de la necesidad de “representar” la *teatralidad*, el teatro así se abrió a un terreno espacio-temporal distinto, íntimo o público, culto o popular, pero diferente.

De manera análoga a la inmaterialidad de los signos telegráficos, los grandes creadores teatrales vislumbraron la posibilidad de refundar un arte nuevo, en el que no necesariamente estuviesen los *vehículos* físicos de los mensajes, no sólo las escenografías y decorados eran susceptibles de ser reformulados, sino la gestualidad misma de los actores, que la edición cinematográfica había revelado deconstruyéndola, para configurar nuevas unidades expresivas, la continuidad gestual-espacio-temporal a la luz de una nueva estética nos ofrecería el teatro de la ruptura y de la vanguardia, avanzada la primera mitad del s. XX. De la misma forma que la fotografía le dió (de regreso) a la pintura un sentido más (el de la autopresencia) y una reubicación espacio-temporal-temática más plena, el cine y la TV, le dieron al teatro (de regreso), un lenguaje ampliado que fue detectado sólo por los autores más sensibles y capaces de entender que las *muertes decretadas* (la de la pintura cuando apareció la fotografía, la del teatro cuando apareció el cine) eran en realidad,

oscilaciones de la natural flexibilidad del matrimonio *techné/episteme*, por ello se habla en el momento actual de una nueva visualidad (con propiedad la visualización digital) como el dominio de una tecnoestesia digital, como lo establecen *E. Couchot, P. Virilio, J. Perry Barlow, P. Weibel* y otros; por cierto el final del s. XX, vió en la tecnología digital y el arte contemporáneo una nueva oscilación, (verdadera *dislocación* de sentido e identidad) en la que el Diseño (fundamentalmente el gráfico), le dá (de regreso) a la pintura no sólo herramientas y técnicas, sino espacios de concepción inéditos vía la digitalización y una nueva densidad epistemológica. Esta nueva (siguiente) mutación es análoga a la sintáxis y retórica visual creada a principios y mediados del s. XX por la fotografía, el cine y, más tarde por el video, los artistas utilizando estos medios aportaron una concepción revolucionaria de lo *visual* y de la *visualización* tanto más propia en la medida en que la dicotomía arte/técnica fué abandonada en favor de una relatividad espacio-temporal diferente, en la medida en que las “visiones” interiores adquirieron el rango de *artisticidad* actual.

Al desprenderse de la función estética asignada como herencia tecnovisiva del s. XIX como *pencil of nature*, la fotografía permitió a los artistas comprobar la naturaleza del espacio-tiempo como la entiende Merleau-Ponty, “*la puissance universelle de connexion entre les choses*”. La articulación de una nueva concepción mental en la que se pasa (literal y metafóricamente) del espacio espacializado al espacio espacializante, es un proceso que comenzó con la edición cinematográfica, maduró con la TV y el videoarte y encontró su entorno natural a principio de los 90, con el *digital art*; detonando la experimentación más fecunda con la información, los dispositivos computacionales, la realidad virtual el site de arte en internet, etc., el eje conceptual clave está identificado por dos términos: *interactividad* y *virtualidad*.

Interactividad no sólo convirtiendo al espectador en autor-partícipe-usuario, sino trasladando la experiencia sintáctica-conceptual al terreno de la no linealidad hipertextual y la autoría colectiva o transmutante. Virtualidad no sólo en la reestructuración del *speculum mundi* por vía de una realidad paralela o ciberespacio, donde se dan nuevos escenarios y partituras estetizantes, sino además confirmando lo que Evgene Bavcar, el extraordinario fotógrafo ciego ya sabía:

...la ampliación (ilusoria) del mundo de la vista, provoca una expansión recíproca del mundo invisible. Quizás esta dialéctica implacable debe ser aceptada para poder rechazar la noción de la supuesta capacidad del hombre moderno para la vista infinita, noción demasiado servil a la ideología de la técnica. Yo distingo entre la luz (lumiére) y el alumbramiento (éclairage): los juegos de la luz son para mí los velos que nos impiden alcanzar lo real. ...Nuestro deseo de imágenes es, entonces, nuestra respuesta a la existencia de un tercer ojo que está al tanto de nuestra mirada física, como dice Kazantzakis): “de nuestros ojos de barro que no pueden ver lo invisible” (cita de Bavcar).

Sólo el tercer ojo tiene el privilegio de ver cada vez más allá. (Mayer Foulkes, 1999).

911 digital art

una economía espacio-temporal

El siglo XX es considerado como el de la imagen y la información y con cierta ironía a partir de la segunda mitad, el de la iconización-fetichización vía la conversión de la realidad en espectáculo de masas y de la conversión de éste en la realidad. Si el s. XIX nos legó la adicción a la movilidad, la visión y la reproductibilidad por medio de la tecnificación y taxonomía de la visión, el s. XX promovió el hiperdesarrollo de los instrumentos y procedimientos para individualizar la “propiedad” de la experiencia visual. Por medio de la retórica cinematográfica y después televisiva, las sucesivas olas de inclusión en la práctica artística de las técnicas y máquinas de la visión y el análisis de datos, verdaderas articulaciones vinculantes del espacio-tiempo, mediante las técnicas y tecnologías que inevitablemente habían hecho posible la miniaturización de los dispositivos electrónicos y más tarde la digitalización de la información, crearon en primera instancia la ilusión de un poder expandido en la apropiación de la experiencia visiva. Si Duchamp había demostrado que el objeto artístico podía ser la idea que se tiene de él y que el espectador podía ser también autor interviniendo para “completar”

la obra artística (piénsese por ejemplo en la obra en colaboración con Man Ray, *Rotary glass plates (precision optics)*, 1920), era entonces palpable lo anacrónico que resultaba entender el avance plástico como sólo una secuencia de movimientos o *ismos* y sus respectivos “manifiestos”. En realidad las experimentaciones más profundas, por vía racional o expresiva-sentimental apuntaban a un mismo lugar, un espacio tal vez interior como la visión de los sueños o esa metarealidad ya percibida por algunos pintores, metafísicos y surrealistas, a un sitio donde el *continuum espacio-temporal* no se daba en forma convencional, sino que se abría en capas y espirales, particularizando la sensación perceptiva –una suerte de tercer ojo potenciado por la tecnología– vía el exceso o el éxtasis, en el que la interacción, mente-lenguaje, discurso-lectura, contenido-autor-perceptor despusna como un proceso clave, decíamos provocando la ilusión de un poder ampliado en la apropiación de la experiencia de lo visual. Por vía expresiva o bien conceptual/racional los artistas habían detectado y trabajado con este proceso; paralelamente la ciencia, la tecnología (de guerra, hay que decirlo), la teleinformación y miniaturización electrónica habían hecho lo propio.

A finales de la década de los 40, las bases tecnológicas que harían posible la computadora personal en los 70 estaban dadas, la digitalización de la materia prima de la visión (la idea misma de “lo visible, la visualización”) pasaba de ser mera especulación científica en componente natural de la experimentación plástica a partir de que fué técnicamente y económicamente posible –a principios de los años 70– realizarla, por otra parte tanto el estudio de las leyes de la percepción, como los procesos cognitivos, los modos de ver, las relaciones entre éstas y la transmisión de la información era ya suficientemente profundo en esos años.

Los nombres y la obra de Vannevar Bush, Douglas Engelbart, Ted Nelson, Alan Kay, Bill Atkinson y Tim Berners-Lee entre otros, son claves para comprender la llamada “revolución electrónico-informativa”.

Desde el “Memex”, de V. Bush hasta el WWW de Berners-Lee, pasarían apenas 38-40 años, pero conceptos como *hipertexto*, *hipermedia* y utopías como el proyecto “Xanadú” (la suma total del conocimiento humano por medio de la biblioteca universal

hiperenlazada mediante tecnología digital) de Ted Nelson, invenciones como el mouse y la interface gráfica amistosa de D. Engelbart, las primeras aplicaciones hipertextuales, multimedia e interactivas eficaces como las de B. Atkinson, o el código que dió origen al www, tal como lo conocemos hoy en día gracias a T. Berners-Lee y que son ahora comunes, fueron la aportación enorme de estos personajes al terreno de la visualización.

Desde el célebre artículo de V. Bush "As we may think" en 1945, a la fecha los avances más significativos en interactividad e hipertextualidad se han dado en el terreno de la expansión o aumento de la mente humana, de la memoria y la capacidad de involucrar la habilidad para el asociamiento visual-conceptual, para leer en las imágenes textos y subtítulos y crear trayectorias no lineales para la producción de sentido, en síntesis aumentar el poder de la inteligencia humana.

En el dominio plástico obras gráficas o plásticas si se quiere con la intervención de alguna tecnología computacional o parte de ella se remontan a los primeros años 60, pasando por un período de incubación -maduración que se extiende hasta la segunda mitad de los 80. En todo ello el desmontaje de la linealidad de lectura y concepción es clave, el Digital Art, lleva en su semilla, la génesis de una nueva sintaxis y un nuevo status, a diferencia de otras corrientes contemporáneas como el video arte, el happening o el arte conceptual, que reformaban o contrapunteaban modos (y técnicas) estalecidas de ver, por lo que quizás al principio no existieron grandes personalidades artísticas que incorporaran a su obra plástica, dispositivos y procedimientos de tecnología digital, pero su evidente cualidad democrática estaba enunciando ya rasgos singulares, como la propiedad difusa, colectiva o efímera, la diacronía y el dislocamiento espacio-temporal vía el web o la realidad virtual. Los Media, especialmente los digitales, están aportando la tecnología para transformar y extender las dimensiones del aquí y el ahora, los artistas siempre han participado dinámicamente en la construcción de nuevas formas artísticas que resultan de una nueva percepción de la realidad, del tiempo y el espacio, Peter Weibel lo resume inteligentemente:

Sabemos que el vínculo común entre los medios tecnológicos/visuales del cine y la fotografía con los medios artísticos de la pintura y la escultura reside en el modo en que se almacena la información visual. Estos vehículos materiales hacen que sea extremadamente difícil manipular esa información. Una vez grabada, la información visual es (era) irreversible. La imagen individual es inmóvil, está congelada, estática. Cualquier movimiento es, como mucho, ilusión (Weibel, 1998).

Con la imagen digital nos colocamos en el extremo opuesto al transformar las imágenes en información binaria es decir en un sistema numérico, y éste en un sistema dinámico, cada componente es ahora variable y adaptable y lo más sorprendente es que permanece editable en cualquier punto de cada uno de sus componentes, la articulación original no reside ya en un espacio físicamente definido, su despliegue en la pantalla, por ejemplo, se da en un tiempo que no puede ser sistemáticamente fijado, la imagen deviene un sistema dinámico, que reclama una revisión absoluta de nuestros preceptos visuales. A través de esta variabilidad instantánea, de la posibilidad de reciclamiento infinito, dislocación de la identidad iconográfica-iconológica, se revela la adecuación ideal de la imagen digital para crear entornos virtuales e instalaciones interactivas, un núcleo de sintaxis plástica realmente novedoso.

Dislocación de sentido e identidad *hacia una visualidad postsimbólica*

Si se quiere establecer axiológicamente una base teórica que permita profundizar en el análisis de la visualidad del arte interactivo digital, el Web art, el CD ROM interactivo de arte, la instalación multimedia, etc. necesariamente tendríamos que hablar de *interfase* e *hipertextualidad* en un primer momento y de identidad, espacialidad y tiempo en otro.

Interfase es cualquier modalidad que adquieran los dispositivos de “control y comunicación” con las máquinas o instrumentos, en la cultura digital las interfases computacionales, tienen el rasgo

singular de que entablan una comunicación permanente mientras el equipo opera, esta “conversación”, puede asumir distintas modalidades, se estima que la interfase ideal, debe responder a un esquema conversacional igualitario, rompiendo (por ejemplo) la linealidad del discurso horizontal de un debate; las interfases bien diseñadas, desaparecen del plano perceptivo-operativo (pasando como diría Merleau-Ponty, de ser información espacializada a ser información espacializante). Al respecto investigaciones desarrolladas en el *Media Lab.* del MIT (*Massachusetts Institute of Technology*), establecen cinco principios (corolarios, según el léxico particular del Media Lab), que debería en condiciones ideales, cumplir toda interfaz digital bien concebida:

- *Interruptionabilidad*: comunicación mutua y simultánea, en lugar de la alternancia (adelante-atrás, por ejemplo) que responde a esa linealidad secuencial del debate.

- *Granularidad*: el elemento de interactividad más simple debe ser garantizado en una interacción dada, en una conversación es la palabra, en un libro el capítulo y así sucesivamente.

- *Degradación atractiva*: debe ser posible dejar en curso una tarea a voluntad o terminarla paralelamente, sin necesidad de perder retroalimentación con la interacción.

- *Horizonte limitado*: una interacción dada no debería permitir prever completamente el patrón establecido para la consecución de una tarea. Al contrario en la medida que una experiencia interactiva progresa, nuevas rutas o patrones deberían poder ser calculados sobre la marcha.

- *Infinitud aparente*: la interfase debería ofrecer un máximo de elecciones al menor nivel de granularidad, ofreciendo la impresión de una espacialidad que aumenta a través de una explorabilidad infinita en el seno de un proyecto dado (Toledo Ramírez, 1998).

Hipertexto es ciertamente un concepto que merece siempre mayor atención de la que es posible dedicarle en unas cuantas líneas, más aun cuando la incorporación del mismo a diversos terrenos del conocimiento humano a partir de la segunda mitad de los sesenta se vió incrementada de manera sorprendente. Hipertexto e hipermedia son términos acuñados en esos años por Ted Nelson, para describir

una manera particular en que los nuevos medios, apoyados en el poder de la computadora para almacenar, recuperar y desplegar información, textual, imágenes, video, sonido y movimiento podrían comportarse.

En el hipertexto el material textual (o informativo), puede ser intervencional de forma que un vasto sistema de relaciones rompe la lectura lineal, permitiendo manipular la información en una forma más similar a la manera en que el cerebro trabaja asociativamente, tanto T. Nelson como V. Bush y D. Engelbart, basaron sus invenciones en esta idea: *la mente humana no trabaja en una forma linealmente jerarquizada, sino por asociaciones contingentes interconectadas*, ir a donde se quiere en el nivel que se quiere, empezando por el medio, o el final y terminando al inicio de una obra, esa es la gran aportación de la hipertextualidad, una ruptura espacio-temporal-sintáctica.

Desde una perspectiva personal, hipertexto, identidad y visualización constituyen el eje de conceptualización bajo el que los artistas visuales que trabajan con tecnología digital aportan una percepción y sensibilidad distinta y novedosa, la materia prima de la fotografía y el cine siempre fué el tiempo, la tecnología digital llevó a su extremo natural el *time based art*, dotando a los artistas de la posibilidad de espacializar virtualmente el contenido más relevante de la información que deviene espectáculo: la identidad hoy derrumbada por la tecnología digital que ha emancipado a la fotografía de una objetividad y realismo más impuesto que real, permitiendo a los artistas conducir su búsqueda de un lenguaje acorde con el *zeitgeist* actual con la participación de instrumentos poderosísimos en la reconstrucción de una alteridad singular y una identidad mutable y multiple, que posibilita deconstruir y reciclar en un *loop* infinito todo un vasto imaginario social, una visualización radicalmente nueva.

Según Jaron Lanier (1996), uno de los gurús y padre de la *virtual reality* y del *ciberwear*, en un futuro cercano, todo el boom de la realidad virtual y sus imperfectas visualizaciones, de espacios inexistentes, la economía espacio-temporal, el flujo de la información en internet estructurada bajo la lógica *peep show* pornográfica (pagar más por ver más). El arte digital en diálogo con una estética de la desaparición, terminará por desembocar en una nueva forma de

comunicación, un *lenguaje postsimbólico*, donde en lugar de utilizar meramente palabras, se crearán directamente mundos compartidos a través de la programación de escenarios virtuales por ejemplo adolescentes entablan una conversación mediante el diseño, programación e interacción de vastos territorios virtuales cuya realidad se supeditará a los desbordes (deconstruidos y reciclados) de ese discurso conversacional, apoyados por una poderosa tecnología de interfase y de lenguajes de programación transparentes, no opacos.

Ellos elaborarán sus discursos manipulando esa tecnología con la misma familiaridad y simplicidad con la que nuestros padres en los sesenta aprendieron (finalmente) a manejar el control remoto de la TV, en los ochentas a programar la videgrabadora y utilizar el fax, en los noventas a utilizar su e mail y así sucesivamente...

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolph. 1969. *Visual thinking*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- COUCHOT, Edmond. 1989. *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon de una cita por Christine Desrochers, programme de doctorat en sémiotique, Université de Québec au Montréal, *De la spécificité sensori-cognitive d'une nouvelle expérience technesthésique: Le site d'art internet*, pp 77-84. En *Visio*, volumen 5, No. 1, primavera de 2000. *La revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle*.
- COTTON, Bob & OLIVER, Richard. 1998. *Understanding hypermedia 2000, multimedia origins, internet futures*. London, England: Phaidon Press Ltd.
- DERY, Mark. 1998. *Velocidad de Escape, la cibercultura en el final del siglo*. Madrid, España: ediciones Siruela.
- FONTCUBERTA, Joan. 1998. "Después de la fotografía: identidades fugitivas". *La revolución digital y sus dilemas*, sección Estética y Teoría. *Revista El Paseante* números 27-28, Madrid, España: ediciones Siruela.
- GUASCH, Anna Maria. 2000. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza For-

ma, Alianza editorial.

HELLER, Steven & DRENNAN, Daniel. 1997. *The digital designer, the graphic's artist guide to new media*. New York: Watson-Guption Publications.

IF/THEN PLAY. 1999. *A netherlands Design Institute publication*, edited by Janet Abrams.

KROKER/KROKER. 1997. *Digital delirium*. Arthur and Marilouise Kroker editors. New York: St. Martin's Press.

LANIER, Jaron. 1996. *A cyberspace renaissance man reveals his current thoughts on the World Wide Web, virtual reality, and other silicon dreams*, entrevista con Corey S. Powell web editor de Scientific American, <http://www.sciam.com/interview/lanier/html>

MAYER FOULKES, Benjamín. 1999. "Evgen Bavcar, el deseo de imagen". *Luna córnea*, número 17, enero-abril, Méx. DF.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, pp. 281-282.

RUSH Michael. 1999. *New media in late 20th century art*. New York: Thames & Hudson.

TOLEDO RAMÍREZ, Francisco Gerardo. 1998. "Hipertextualidad, identidad, plagio y neurochips (como interfase utópica) en la cultura digital, sentido deconstructivo, sin sentido constructivo". *Semiótica, memoria del grupo de investigación*. Juan Manuel López coordinador, Méx. DF.:UAM A, CYAD, Departamento de Evaluación del Diseño.

VISIO. 2000. Volúmen 5, números 1 y 2, primavera/verano. *La revue de L'Association Internationale de Sémiotique Visuelle*.

WEIBEL, Peter. 1998. "El mundo como interfaz". *La revolución digital y sus dilemas*, sección Estética y Teoría. *Revista El Peseante*, números 27-28. Madrid España: ediciones Siruela

Sitios web relacionados

GIBSON, W. www.idoru.com/

THE NOOSPHERE AND TEILHARD DE CHARDIN, www.sun-angel.com/noosphere/info.html

RUSHKOFF'S, D. Stuff, www.levity.com/rushkoff/index10.html

THE MARSHALL MCLUHAN Center on Global Communication,
www.mcluhanmedia.com

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. www.uta.edu/english/apt/d&g/d7gweb.html

BARLOW, J. P. www.eff.org/~barlow/barlow/library.html

LOCHHEAD, D. www.interchg.ubc.ca/dml/tdws.html

LEARY, T. Homepage, www.leary.com

LANIER'S, J. Homepage, www.well.com/user/jaron/index.html

TODAY'S READINGS FOR CYBERSPACE SOCIETY AND
CULTURE, umbc7.umbc.edu/~curnoles/readtoda.html

CYBERSPACE, VIRTUAL REALITY AND CRITICAL THEORY,
<http://twine.stg.brown.edu/projects/hipertext/landow/cpace/theory/theoryov.html>

THE HYPERMEDIA RESEARCH CENTRE, www.wmin.ac.uk/media/HRC/manifesto/hmm.1.html

CTHEORY, <http://english-server.hss.cmu.edu/ctheory.html>

OBORO (Digital and Web Canadian art site), <http://www.oboro.net>

Três leituras sensoriais na publicidade

KATI ELIANA CAETANO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este ensaio efetua a análise de três campanhas publicitárias, apontando o papel dos traços sensoriais na determinação do percurso de leitura do texto e na construção dos efeitos de sentido. A partir dessa abordagem analítica, discute a relação contratual entre enunciador e enunciatário pressuposta nas estratégias discursivas adotadas e duas lógicas de apreensão das mesmas, baseadas na emoção e justificadas pela razão.

Palavras-chave

linguagem publicitária, percepção sensorial, paixões

Abstract

This essay analyses three advertising campaigns, aiming the role of the sensorial traits in the determination of the course of reading of the text and in the construction of the meaning effects. Starting from that analytic approach, it discusses the contractual relationship between enunciate and enunciatee presupposed in the adopted discursive strategies and two logics of apprehension of the same ones, based on the emotion and justified by the reason.

Key words

advertising language, sensorial perception, passion

A metáfora renovada – *Flower*byKenzo

Normalmente a relação entre a publicidade e a embalagem de um produto se estabelece em termos de expansão e condensação: a publicidade desdobra, descreve a narratividade pressuposta na forma condensada da embalagem. Na embalagem do perfume lançado recentemente pela grife Kenzo, *Flower*, descobre-se o processo contrário. Na embalagem está exposto, em etapas cuidadosamente trabalhadas, o que na publicidade visual é uma incógnita.



Figura 1 – Reprodução do *post-card* de divulgação nacional do perfume.

A publicidade apresenta uma mulher: longilínea, esguia, sentada em postura levemente curvada lembrando o movimento imprimeido à forma do frasco, o rosto maquiado segundo uma estética facial oriental, asiática com certeza, embora a modelo seja ocidental, e, obviamente, o rosto porcelanizado. Não há legenda, não há mensagem verbal, além da alusão explícita ao nome do perfume, acom-

panhado da grife, e à nova fragrância. A maquiagem faz reduzir o tamanho da boca, tornando-a arredondada, também no estilo da iconografia feminina asiática. Ao mesmo tempo, o espectador é levado a ver tentativas de uma evocação do semblante de Mona Lisa na modelo assim preparada, sobretudo pela configuração da boca e pelo olhar dirigido para fora da foto, numa convocação claramente enunciativa do enunciatório. De resto, a peça publicitária tenta manter a mesma aura de mistério: não se sabe bem o que a modelo representa, o que evoca, além, obviamente, da mensagem evidente de um bom gosto que esse tipo de texto está sempre querendo nos passar.

A embalagem, ao contrário, ganha em excesso de informação o que no cartão postal foi concisão. A caixa que embala o frasco apresenta em cada uma de suas faces o estágio de desabrochamento de uma flor: o botão fechado numa primeira tomada; em seguida, levemente aberto; depois se abrindo efetivamente em flor, as pétalas vermelhas bem delineadas e, por fim, a flor em sua plenitude.



Figura 2 – Fotos da caixa do perfume *FlowerbyKenzo*.

A seqüência de transformações revela, de imediato, um percurso evidente: o perfume para todas as idades. Outras leituras, menos comuns, podem ser feitas, como a da própria preparação do perfume até o refinamento do aroma, exalado pela flor madura.

Cada etapa do processo transformativo alude à perda de valores e à conquista de outros. A qualidade tenra, esverdeada, meio sem vida, mas ao mesmo tempo singela, do botão-cápsula é substituída pela afirmação da cor vermelha presente nas formas bem delineadas das pétalas. Linhas e cor são, portanto, os componentes expressivos dessa passagem da inocência (no sentido também negativo de ausência de certos traços semânticos) à pregnância da flor adulta, com aroma, tonalidade e formas definidas. Lembre-se ainda da simbologia da cor vermelha em várias culturas, seja ela relacionada à sensualidade, à guerra ou aos tumultos passionais e a associação entre a cor selecionada e dois tipos de completude, a do perfume e a da idade adulta.

Mas a plenitude cultuada tem seu pico e seu decréscimo. Uma vez atingido o apogeu, a seqüência das etapas é considerada em termos de perdas. Não se elogia, no mundo dos perfumes, assim como na moda de um modo geral, a velhice, pois ela só se configura pela perda de valores e não pela conquista de outros positivamente definidos. Por isso, o processo de formação da flor se interrompe no momento apoteótico. Não vemos as pétalas despetalando, caindo ou murchando como nos girassóis de Van Gogh (Barros, 1986). Este mundo está banido do horizonte publicitário enquanto universo de apreciação.

Reatualização de uma metáfora óbvia, tradicional, a da associação da flor com a mulher, o *design* da embalagem procura mostrar um novo enfoque – a flor não é a rosa, símbolo cristalizado da mulher do desejo (quem não se lembra da publicidade de sabonetes – nove entre dez estrelas de Hollywood, preferem Lux – protagonizado pela artista envolvida em imagens multicoloridas de rosas?). Trata-se de uma flor exótica, (possivelmente lanternas chinesas, afirma a florista), que, em sua aparência, guarda semelhança com a papoula, flor que traz entre os sentidos a ela aludidos a idéia do entorpecimento provocado pelo ópio.

A retomada do estereótipo – flor e mulher – é singularizada pela especificidade de uma certa flor e o retoque de uma ambiência obtida pelo *design* do vidro, pela textura acetinada da caixa e pelo intertexto da publicidade audiovisual, além, obviamente, do toque ori-

ental isotopicamente reiterado: o estilista Kenzo, a mulher asiática, a flor exótica.

Embora repetido à exaustão, tais temas e figuras continuam configurando o universo da perfumaria, para não dizer da moda, criando a impressão de que por ali se pode aceder a um mundo de sonhos, euforia e alienação dos problemas reais. Por que o perfume de Kenzo, apesar de renovar a tradição do *déjà vu*, narrativiza o percurso da flor se formando?

As transformações da flor expostas na seqüência orientam um percurso do olhar que perscruta cada detalhe da embalagem exterior, obrigando o consumidor a uma manipulação tátil da caixa que a envolve totalmente e que se detém, com certo gozo, em cada uma de suas quatro faces. Ela não é mais uma caixa, é o próprio objeto de admiração, o continente transformado em conteúdo consumível, obra de arte tão valorizável, atrativa, sedutora quanto o é o vidro, e, por extensão, o perfume.

Dois traços importantes caracterizam a organização visual da embalagem: a discretização das imagens e a circularidade gestual que a contemplação das mesmas impõe. Não por acaso, a seleção dessas figuras, pertencentes respectivamente à composição gráfica e à disposição das unidades (Floch, 1987), reitera as mensagens das figuras de conteúdo, a categoria: singularidade (flor) e envolvimento inebriante (perfume/ópio). Embora a justificativa obtida em perfumaria especializada seja a de que a escolha da papoula se deve ao fato de esta flor não ter perfume, podendo, em conseqüência, representar *hic et nunc* o novo aroma lançado pela grife, não há dúvida de que antes do perfume, o que se retém da imagem selecionada é a associação com o efeito do ópio que as sementes dessa planta produzem, insinuada sobretudo pela presença do botão em cápsula, marca inconfundível dessa espécie de vegetal.

Se o vidro do perfume deixou, há muito tempo, de ser uma chamada para o produto, tornando-se ele próprio a mercadoria, objeto de adorno e contemplação (mesmo, para algumas pessoas, quando o perfume acaba e o frasco está vazio), nesse caso a caixa de papelão não é mais descartável. Ela faz parte do acervo artístico da casa, junto com outros objetos expostos apenas em espaço íntimo, servindo à contemplação do possuidor, que nela vê sincretizada a repre-

sentação do (seu) gosto estético e da (sua) distinção que o aroma cuidadosamente escolhido lhe proporciona.

Evidencia-se o valor reificado da embalagem, que longe de atrair para o produto converte-se duplamente em fonte de admiração e objeto de contemplação narcisística, que atrai o olhar tanto quanto reflete sua seletividade.

Ao contrário das outras embalagens, em que a carga semântica estético-passional está concentrada no frasco, o perfume de Kenzo eleva a um certo grau de saturação a estereotipia das imagens. Dentro da caixa, uma carta, em papel fino, parafinado, contém uma mensagem em delgadas letras pretas, tão cristalizada em seu conteúdo quanto a evocação visual da flor: *O poder de uma flor singular, forte, pura e sensual.*



Figura 3 – Foto do encarte apresentado na embalagem.

O mesmo texto aparece escrito em dezesseis línguas, de escrita alfabética e ideográfica. Voltadas, sem dúvida, ao público heterogêneo que o mercado globalizado garante, as mensagens estão dispostas numa seqüência em que a escrita deixa de ser símbolo fonético para se tornar ícone; uma espécie de sombra cinza reticulada que emoldura a parte central do papel e constitui o cenário de fundo sobre o qual a mesma flor vermelha, em seu penúltimo estágio (portanto quase madura) está posicionada.

Assim como as figuras da expressão visual reportavam à idéia da singularidade, as figuras do conteúdo do discurso verbal tam-

bém acentuam esse valor semântico, agora claramente metaforizadas na mulher *singular, forte, pura e sensual*.

No Brasil, *Flower* foi lançado no mês de maio: a primavera européia, o mês das noivas e das mães brasileiro, além de, possivelmente, período de outras festividades internacionais que ignoramos. Eis a forma acabada do presente, que, por sua vez, será ainda embaçado por outro tipo de invólucro tão sensorial e atrativo quanto este.

Uma paixão recorrente – a relação com o dinheiro

Há algumas semanas, a televisão tem apresentado uma peça publicitária da provedora Bol – Brasil On-Line utilizando a estratégia, já desgastada, da escolha do serviço pela condição mais econômica do preço.

Mais um dos recursos utilizados pela publicidade, a economia diz respeito à vantagem do produto, normalmente associada à manutenção da qualidade. Não se trata, portanto, como no exemplo acima, de firmar a diferença pelo *status*, pelo dispêndio, que se reitera no perfume sofisticado, no frasco com *design* arrojado, na embalagem artística e, por fim, no chamativo invólucro da loja (ou no nome da grife, o que já é suficiente numa sacola comum). A questão agora é justamente o contrário, consiste na sabedoria da retenção e não da ostentação.

O mote da publicidade consiste na máxima de que se você valoriza seu dinheiro, cuida para não perdê-lo. Valorizar, no exemplo, significa amar, e cuidar implica afagá-lo.

A peça apresenta uma mulher que passa delicadamente os dedos pelas notas de dinheiro, divide-as em seguida como se estivesse desfolhando as cédulas, passa-as enfim carinhosamente pelo rosto como se estivesse dando e recebendo um afago.

Tais demonstrações de carinho com o dinheiro, que atribuem às notas traços semânticos de valores animados, não é nova. Vários objetos já foram tratados dessa maneira na publicidade e, ao longo dos séculos, a história teatral e literária é pródiga em avarentos e usurários que manifestam sua paixão exacerbada pelas moedas. Em trabalho anterior (Caetano, 1997), pudemos analisar com mais detalhes dois exemplos da literatura universal, os personagens Fal-

ção de Machado de Assis (*histórias sem data*) e Gobseck de Honoré de Balzac (*Scènes de la vie privée*). Falcão trata as moedas como objeto de amor, repassando às mesmas valores humanos. Em contrapartida, trata as sobrinhas como objetos de posse. Sonha com uma coleção de moedas, que imagina estar desarrumando, e, em seguida, volta a arranjá-las como “o amante que desgrenha a amada para toucá-la novamente”. Gobseck coisifica as pessoas, porque vê nelas apenas quantidades de dinheiro. Sua aparência física vai se transformando com o tempo em características do objeto valorizado; os traços sensoriais do dinheiro como o cheiro das moedas, as cores do cobre, do ouro, da prata dão a configuração à sua tez, a voz vai se afinando em tons metálicos.

Essa passagem de valores humanos ao dinheiro, que se torna objeto de carinho, e de valores de posse aos seres humanos quantificados em somas de dinheiro são percursos narrativo-temáticos constantes na história das civilizações, porque representam a inauguração de um tipo de estrutura mercantil, que está na base econômica das sociedades modernas. Cada época, porém, discute o tema de maneira diferente, em função da estrutura social vivida, do papel atribuído ao dinheiro naquele momento histórico e da experiência pessoal dos autores com o tipo de conjuntura de que participam. Dessas circunstâncias decorrem também os tons de abordagem do fato: cômico ou trágico. Em Machado de Assis, o tom é cômico, a figura de Falcão torna-se motivo de riso porque corresponde a uma atitude extemporânea em relação a um Brasil já integrado às sociedades de estrutura comercial-industrial e financeira mundial. Em Balzac, o tom é dramático, porque prenuncia a nova sociedade de caráter capitalista-burguês que se consolida na França.

Na peça da Bol não temos nem um , nem outro caso. Trata-se apenas da naturalização de um processo, em que a reificação dos objetos obteve um tal grau de naturalização que parece absurdo qualquer destaque a respeito. De fato, justifica-se pela técnica da linguagem publicitária o uso da manobra discursiva. Para garantir o apelo sobre o consumidor, para torná-lo sensorialmente mais eficiente, várias estratégias são ativadas, entre elas a carícia nas notas que devem ser valorizadas, enunciando um processo de metáforização do bem possuído, equivalente ao bem amado.

O princípio mobilizado para a significação das mensagens é o mesmo adotado pela publicidade do perfume da grife Kenzo, qual seja, a sobredeterminação de traços sensoriais para a construção de novos sentidos. Na verdade, em Kenzo, o percurso do olhar deflagra a relação tátil com a caixa da embalagem, correspondente, pode-se dizer, a uma certa forma de carícia do objeto que vai sendo cuidadosamente manipulado para ser contemplado em todas as suas partes. O consumidor, convertido em objeto de sedução, não se conscientiza do papel interativo que desempenha nesse ato de significação. As manobras para utilização desse princípio são porém distintas. No caso de Kenzo, a embalagem torna-se a representação simbólica do perfume e, por extensão, do usuário que nele se contempla de maneira narcisística; na peça da Bol, o dinheiro representa o objeto-valor contido na quantidade das notas que se acumulam nas mãos da protagonista. O ato de economizar é modalizado pelo saber (demonstra-sabedoria ao procurar o produto mais barato), mas é também determinado pelo poder, pois desse procedimento é que resulta a possibilidade de reter as notas na posse do consumidor. Movimentos introjetivo de um lado e extrojetivo de outro, ambos conduzem a uma retenção aspectualizada do gesto para serem percebidos – o olhar e o toque. Mais do que falar à razão, evocam os afetos no trato dos seres humanos com os objetos e seus valores simbólicos, o que aliás confere expressividade e eficácia à linguagem da publicidade.

Não se pode dizer, porém, que a peça de Bol apresente o mesmo grau de criatividade e envolvimento do espectador obtido pela embalagem de Kenzo. A relação entre expressão e conteúdo é de uma redundância evidente. A gestualidade serve apenas para ilustrar a metáfora verbal (cuidar/poupar = afagar/amar), não exigindo qualquer tipo de concentração do leitor para acompanhar interativamente a construção do sentido dado. Talvez por isso também, a relação passional com o dinheiro apareça em sua manifestação mais empobrecida, a da necessidade da economia e a da banalização do afeto.

A força centrípeta da imagem

As peças de Oliviero Toscani, o criador das propagandas da Benetton, sempre causaram impacto sobre o público e tumulto no

ambiente publicitário. Polêmico pelas criações que realiza e pelos discursos contundentes dirigidos a uma crítica da mediocrização da mídia, o artista prova a sua eficiência pelos saldos da balança comercial da Benetton desde que assumiu a responsabilidade de suas campanhas. É desse autor a última peça escolhida para a presente discussão, uma das mais controversas de suas produções e que angariou em vários países a proibição de sua circulação.



Figura 4 – Reprodução extraída da obra *A publicidade é um cadáver que nos sorri*, 2000.

A escolha dessa propaganda deve-se à similaridade de procedimento que apresenta em relação aos dois exemplos anteriores. Não se trata de uma imagem a ser apreendida em seu todo, sob um olhar abrangente, que pode se distarçar no simulacro do não-ver ou do não querer ver, embora vendo, que acontece com muitas cenas de exposição de nus.

O espectador é orientado a um percurso óptico, quadro a quadro, já que a peça esta constituída da combinação sintática de diversas fotos de sexos masculinos e femininos. Isso lhe impõe duas alternativas: seja a de recusar, *tout court*, a sedução da foto, seja a de se entregar à trajetória proposta pelo criador e procurar para além das imagens os sentidos possíveis implícitos para um reatamento com o sentido geral do cartaz, que é de se anunciar como uma publicidade de empresa da moda.

Assim como a embalagem do perfume *Flower*, o *outdoor* da Benetton repousa sobre dois procedimentos similares da expres-

são e do conteúdo. A articulação das imagens fotográficas, uma a uma, efetua um recorte na massa de seres humanos que se deixam individualizar pelos órgãos sexuais (de gêneros, idades e “tipos” diferentes). Trata-se pois do mesmo processo de discretização da imagem visual. Mas o agrupamento de fotos de sexos não permite a identificação dos rostos - a reprodução em seqüência linear acaba tendo um efeito contrário, o de igualdade dos seres ali retratados a despeito de suas individualidades. Aqui, as figuras da expressão discretização/linearidade remetem aos valores semânticos da categoria individualidade/igualdade, o que, de certo modo, simula descaracterizar o *status* social, a estética facial e a aparência do consumidor da grife.

Esse gênero de publicidade não reitera as imagens do mundo feliz, do cliente seguro ou satisfeito, do produto de qualidade, da aquisição econômica e do futuro tranqüilo registradas à exaustão no universo da propaganda. Não se pode dizer também que, para alguns, ela não esteja fortemente marcada por certo apelo erótico, daí talvez o caráter de nocividade que lhes pareça apresentar.

Na verdade, quando analisada no intertexto de outras obras do autor, o caráter pressupostamente erótico se desfaz, uma vez que as peças de Oliviero procuram recuperar o papel de compromisso social que o meio publicitário pode explorar a despeito das finalidades últimas de sua existência. Na concepção do artista, o publicitário deve recorrer às potencialidades da mídia para contribuir com a formação de cabeças bem-feitas, questionando num processo metassetiótico a simulação de realidade criada pela própria publicidade. Sem entrar no mérito dessa discussão, que envolve, sem dúvida, uma armadilha argumentativa, o *outdoor* de Toscani expõe um processo criativo de relação com o enunciário, que se vê convocado a interagir com o enunciado e sancioná-lo em sua intenção moral, e não propriamente midiática.

Vejamos qual é a explicação dada pelo próprio Toscani a respeito da idealização dessa criação:

Com a campanha sobre os órgãos sexuais de todas as idades e de todas as cores, bem enquadrados como fotomáticas, isolados em quadrados, de maneira clínica,

como numa grande vitrine, deixei de lado a atualidade para voltar aos tabus. Com essas fotos eu me pergunto se podemos ser reconhecidos à simples vista de nossos sexos, como no caso do rosto. Um rosto fornece indicações de caráter, de destino, e até mesmo de origem social, mas ... e um sexo, apresentado como um retrato de identidade? Difícil.

/.../

Mais uma vez, toda a imprensa européia me censurou. Na França, o Libération foi o único jornal a ousar publicar a página dupla. Ele teve uma venda espetacular, trinta mil exemplares a mais. Mesmo quando tirei essas fotos de sexo, todas simples, como uma coleção de acessórios, nunca cheguei à profunda baixeza de certas propagandas pseudo-eróticas, de numerosos espetáculos televisivos obscenos ou mesmo de políticos demagogos. O meu limite é a vulgaridade.

/.../

As imagens publicitárias constituem hoje uma parte imensa de nossa cultura, nossos conhecimentos, nosso gosto, nosso estilo, e inclusive nossa moral. O trabalho de um fotógrafo, de um artista, deve ser o de contribuir para o renascimento da cultura, de levar para aí um sentimento crítico, um estilo desorientador, concepções novas, que os imbecis chamam sempre de escândalos.

/.../

Se a publicidade é uma indústria, é também uma arte.
(2000, p. 94-96)

Para tanto, a estratégia enunciativa é tratada em duas vertentes: de um lado, pela lógica do consenso ideológico, que faz apelo a certo tipo de público moderno, livre de preconceitos e contestador dos tabus e hipocrisia de nossa sociedade; de outro, pelo procedimento meticuloso de forçar o enunciatário a “sentir” as imagens acompanhando-as visualmente, talvez até mesmo em sua taticidade, como se estivesse descortinando o lado oculto do que há de comum a todos os sujeitos. Um novo tipo de identidade é construído, perdido no anonimato das faces e das vestes e materializado na comunhão da di-

versidade/igualdade do que é da natureza humana. O dispositivo empregado ganha a força manipulatória da provocação, que se define semioticamente como uma operação exercida sobre o outro pela modalidade do saber, sob a forma de um juízo negativo, que pode ser expresso na fórmula “você é incapaz de encarar essa imagem” ou outro juízo semelhante.

Segundo Greimas,

a manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um ‘fazer-ser’, no segundo, de um ‘fazer-fazer’; essas duas formas de atividade, das quais uma se inscreve, em grande parte, na dimensão pragmática e a outra na dimensão cognitiva, correspondem assim a estruturas modais de tipo factitivo. (1979, p. 269)

A manipulação age pela persuasão, pois articula o fazer persuasivo do destinador ao fazer interpretativo do destinatário, que se vê inserido numa relação comunicativa contratual mediada seja pelo dever, no caso da provocação ou da intimidação, seja pelo querer, no caso da sedução ou da tentação.

O manipulador pode exercer seu fazer persuasivo apoiando-se na modalidade do poder: na dimensão pragmática, ele proporá então ao manipulado objetos positivos (valores culturais) ou negativos (ameaças); em outros casos, ele persuadirá o destinatário graças ao saber: na dimensão cognitiva, fará então com que ele saiba o que pensa de sua competência modal sob a forma de juízos positivos ou negativos. Vê-se, assim, que a persuasão segundo o poder caracteriza a tentação (em que é proposto um objeto-valor positivo) e a intimidação (em que é proposta uma doação negativa), enquanto a persuasão, segundo o saber, é própria da provocação (com um juízo negativo: ‘Tu és incapaz de ...’) e da sedução (que manifesta um juízo positivo). (p. 270)

Evidentemente, o valor persuasivo da provocação só se realiza na medida em que a competência para a modalidade do saber é instituída, caso contrário a atitude do destinador-manipulador é interpretada como uma forma de intimidação (mais próxima à noção de provocação no senso comum), o que justifica a sanção cognitiva da maior parte dos enunciatários e a ação pragmática, de interdição do *outdoor*, do lado dos gestores da moral pública.

Chamar a atenção para algo que está fora da publicidade não é incomum. Ao contrário, essa tática constitui a essência desse tipo de linguagem, uma vez que ela se reporta à construção de imagens, e, por consequência, de auto-imagens. Por isso a máxima, que já é um truísmo nesse campo de estudo, de que não se vendem produtos e sim imagens. A fabricação de uma imagem insere-se no domínio da tentativa de fazer crer ser, ou seja, de se dar a idéia de pertença a um grupo, de formação de uma identidade com a qual, para o bem ou para o mal, tentamos nos identificar. Apenas desse ponto de vista, a peça publicitária de Toscani pode ser vinculada à divulgação do produto que vende: roupas. Em outros termos, o objeto converte-se em objeto-valor - torna-se signo de grupo - e confere uma existência semiótica particular àquele que o valoriza. Valorizá-lo não quer dizer necessariamente consumi-lo, mas reconhecer no sistema de circulação de valores na sociedade fatores de interação entre sujeitos que os assemelham em práticas e ideais comuns. O que a publicidade da Benetton mostra é que o elemento desencadeador desse imaginário comum não é sempre o objeto que se divulga, mas o tipo de interação obtida pela intervenção (definida modalmente como fazer-fazer) mediática estabelecida.

Assim como nas duas peças analisadas anteriormente, a maximização das potencialidades da mensagem deriva da exploração de uma linguagem sensorial responsável pelo mergulho/repúdio visual do espectador nas imagens. Interessa menos a perspectiva enunciativa, nesse exemplo, voltada para a divulgação do produto, do que os efeitos de sentido de envolvimento do espectador, que pode apresentar reações positivas ou negativas ao enunciado. Nesse sentido, o texto joga mais com valores da ordem das emoções do que com o domínio da razão, que aparenta subsumir as escolhas de um produto (com afirmações do tipo estético, qualitativo etc.).

Razão ou afeto: a lógica dos paradoxos

O fato de os três anúncios condicionarem sua eficácia sobre o destinatário com base no estímulo aos valores do afeto, mobilizados pela ação dos recursos sensoriais, parece predispor em igualdade de condições a uma lógica do mercado publicitário, em que tudo é válido, porque tudo é criatividade, a despeito do código de ética vigente.

No entanto, os códigos da linguagem são entrecruzados por códigos culturais diversos, e, se a metáfora desgastada pode ser renovada, e a reificação do dinheiro naturalizada, nem todos os nus têm aceitação pública. A publicidade de apelo erótico, com modelos masculinos e femininos semivestidos, divulgados em distintas mídias impressas e audiovisuais, que vão desde as revistas até os *outdoors*, passando por programas de televisão de público infantil, ou heterogêneo como o das telenovelas, já se enquadraram no padrão do aceitável em termos de visibilidade pública. Por mais explícitas que sejam, tais cenas são permitidas, ainda que façam fortes explorações de gestos ou práticas erotizadas, porque ocultam o último dos tabus ocidentais: a exposição dos órgãos sexuais. A perspectiva de Jean Baudrillard, de que vivemos sob o signo da simulação, justifica tal paradoxo, mas não esclarece completamente os motivos culturais de nossos juízos éticos e morais.

O argumento lógico para a rejeição de uma mensagem não apresenta, na verdade, nenhuma lógica. Totalmente apoiado em fatores emocionais que graduam as coisas e as práticas em termos de uma contínuo de limites fluidos entre os pólos opostos do aceitável e não-aceitável, do deficiente e excessivo, reiterando durante séculos um raciocínio pré-socrático bem evidente na *Ética a Nicômacos* de Aristóteles (1985), o discurso da razão resvala na criatividade da linguagem. Conforme Chomsky (1972) enunciou para o sistema lingüístico, podemos tratar a criatividade da linguagem nos termos de um jogo ambíguo, que possibilita dizer e desdizer, mostrar o visível e revelar o invisível, reiterar fórmulas cristalizadas dando-lhes novos efeitos e desvelar pelo gesto o que se contradiz pela fala.

Nas três peças comentadas, estão em jogo nas tramas discursivas (e não necessariamente na intenção dos idealizadores)

os sentidos conotativos das mensagens, mobilizados constantemente pela cultura (ou o terceiro sentido barthesiano) e não apenas pela decodificação dos códigos. É contra ou na direção desse sentido obtuso descrito por Barthes que as emoções passionais se dirigem, mesmo quando travestidas em discursos carregados de objetividade. Estudar as relações intersubjetivas de comunicação implica, portanto, apreendê-las na multitude de significações que o conhecimento e a sensibilidade semiótica proporcionam sob o efeito das inflexões culturais.

Bibliografia

A PUBLICIDADE É UM CADÁVER QUE NOS SORRI. 2000.

Rio de Janeiro: Ediouro, p. 64.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Ed. da UNB, 1985, livro IV.

BALZAC, H. De. *Gobseck. Une double famille*. Paris: Flammarion, 1984.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Ensaio sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, D.L.P. de. Problemas de expressão: figuras de conteúdo e figuras de expressão. *Anais do 1º Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Universidade Federal Fluminense, 1986.

_____. Texto e imagem. *Linguagens*. Porto Alegre: Revista da Regional Sul da Associação Brasileira de Semiótica, 01, out. 1986a, 29-38.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CAETANO, K. E. *Literatura e sociedade: a prática da análise de discursos*. Campo Grande, MS: Ed. da UFMS, 1997.

CHOMSKY, N. O aspecto criador do uso da linguagem. In: *Linguística cartesiana*. Petrópolis/São Paulo: Vozes/ EDUSP, 1972, p. 13-41.

- FLOCH, J.-M. Semiótica plástica e linguagem publicitária. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, 6, jan. 1987, 29-50.
- GREIMAS, A.-J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, A.-J. & FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions: des états des choses au états d'âme*. Paris: 1991.
- GREIMAS, A.-J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos, 4, 1984, 18-46.
- LIPPMANN, W. Estereótipos. In: STEINBERG, Ch. (org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 149-159.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguillar Ed., 1974, v. II.

Resenha visual - uma entre
tantas transgressões possíveis

MARIA LETICIA RAUEN VIANNA
Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo apresenta uma resenha do livro *A Ilusão Especular* de Arlindo Machado. Entretanto, enquanto resenha, difere daquelas ditas acadêmicas tradicionais. Em lugar de algumas poucas páginas de texto apresentando, descrevendo criticamente o livro a um provável leitor, esta, de caráter predominantemente visual, foi realizada unindo fragmentos da imagem da capa do livro a fragmentos do texto do autor. Outros textos, que aparecem na parte superior de cada página, recortados do livro *Como fazer uma Monografia* de Délcio Vieira Salomon, funcionam como epígrafes, ao mesmo tempo em que definem, explicam e esclarecem o que é uma resenha clássica. Por outro lado, evidenciam, muitas vezes, a contradição entre resenhas discursivas, e esta, calcada na visualidade. Esta Resenha Visual é, portanto, resultado de uma “transgressão poética”, de que se serviu sua autora.

Palavras-chave

linguagens verbal e não-verbal, desconstrução/reconstrução de imagens, poética visual, resenha visual

Resumé

Cet article présente un compte rendu sur le livre *A Ilusão Especular* de Arlindo Machado. Pourtant, comme compte rendu, il est différent de ceux-là dites académiques traditionnels. Au lieu de quelques pages en présentant, décrivant de façon critique le livre a un lecteur probable, celui-ci, d'un prédominant caractère visuel, a été réalisé en rapprochant des fragments du dessin de la couverture du livre et fragments du texte de l'auteur. Des autres textes, qu'on voit en haut de chaque page, retirés du livre *Como fazer uma Monografia* de Délcio Vieira Salomon, on la fonction d'épigraphes, au même temps que définissent, donnant des explications et des éclaircissements sur ce que soit un compte rendu classique. D'autre côté, quelques fois, ils misent en évidence la contradiction entre ceux-là discursives et celui-ci foulé en la visualisation. Ce compte rendu visuel est, finalement, le résultat d'une “transgression poétique” prise par son auteur.

Mots-clés

langages verbal et non-verbal, déconstruction/reconstruction d'images, poétique visuel, compte rendu visuel

Apresentação

Este artigo teve como motivação primeira a realização de uma resenha sobre o livro *A Ilusão Especular* (1984). No entanto, transgredindo e contrapondo-se às normas técnicas de “como fazer uma resenha”, o trabalho propôs-se a uma desconstrução- tanto do texto de Arlindo Machado como do desenho de sua capa, de autoria de Alfredo Aquino. Fragmentando texto e imagem, tentou-se realizar uma nova e pessoal leitura da obra em questão, na qual a capa foi tomada por uma espécie de síntese do texto e sua associação a fragmentos deste mesmo texto configurou uma tradução visual do conteúdo do livro. Este é, portanto, um trabalho autônomo de poética, em que ficam evidenciadas articulações entre a linguagem verbal e a não-verbal.

Há quinze anos (1985), devido a sua original configuração, este trabalho foi recomendado para publicação pela professora doutora Annateresa Fabris que, na qualidade de ministrante da Disciplina *Arte e Fotografia do século XX*, o havia solicitado como trabalho acadêmico do Mestrado em Artes que a autora desta resenha visual cursava então na ECA/USP.

Na intenção de publicá-lo, a revista *Arte em São Paulo* reteve os originais por mais de um ano. A Brasiliense, editora do livro em questão, havia, inclusive, disponibilizado os fotolitos utilizados na impressão da capa para aquela revista viabilizar a referida publicação. Depois, extinguiu-se a revista e originais e fotolitos foram devolvidos sem publicação.

Esta resenha, à época de sua concepção, foi mostrada tanto ao autor do livro como ao autor da capa. Ambos se surpreenderam com o que estava sendo visualizado em seus trabalhos, confirmando a afirmação de Martine Joly:



Se persistimos em nos proibir de interpretar uma obra sob o pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, é melhor parar de ler ou contemplar qualquer imagem de imediato. Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. (1996, p. 44)

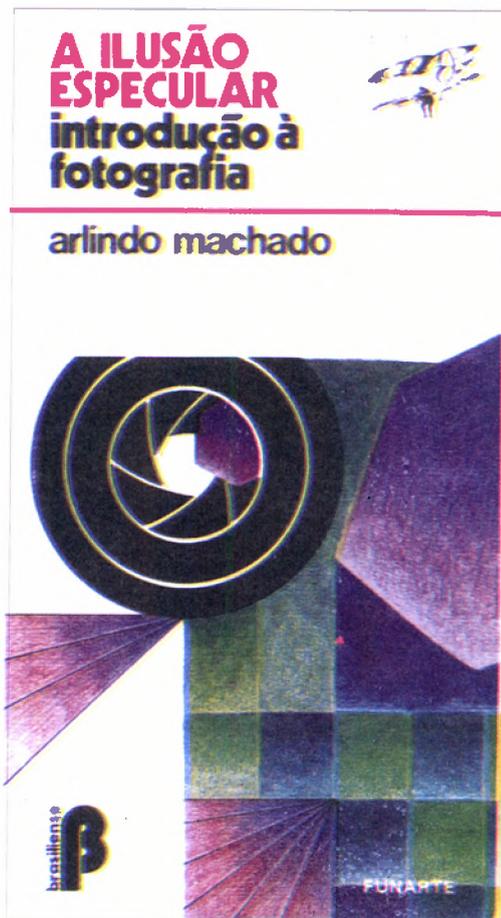
Agora (2002), uma outra oportunidade de publicação surgiu. Eis então a “resenha visual” em uma nova versão, com alguns acréscimos que se impuseram para transformá-la num artigo: os textos, posteriormente colocados, a título de epígrafes, na parte superior de cada página, definem, esclarecem ou explicam o que seja uma resenha no seu sentido acadêmico tradicional, ao mesmo tempo em que, algumas vezes, evidenciam uma forte contradição entre o que afirmam e o que se verifica logo abaixo, na parte visual do artigo.

A insistência em publicar este trabalho se deve à crença de que ele ainda possa trazer algumas contribuições. Se sua publicação levar à leitura do livro por aqueles que não a tenham feito no momento de sua aparição (afinal é para isso que são feitas as resenhas), será gratificante: o livro é profundo e atualíssimo e, apesar de sua idade, não pode absolutamente ser considerado uma obra datada. Por outro lado, se ele servir para incentivar pesquisadores iniciantes a transgredir certas normas acadêmicas em benefício da inventividade e da poética, será mais gratificante ainda. E finalmente, se ele, muito simplesmente, proporcionar prazer estético àqueles que com ele tomarem contato, será motivo de indescritível prazer, igual ou maior do que o experimentado ao realizá-lo, porque ao analisar tal obra, o intuito, como afirma Joly, talvez tenha sido

um desejo de compreender melhor, o que requer uma desconstrução artificial (quebrar o brinquedo) para observar os diversos mecanismos (ver como funciona) com esperança, talvez ilusória, de uma reconstrução [eu não diria] mais bem fundamentada. (1996, p.47)

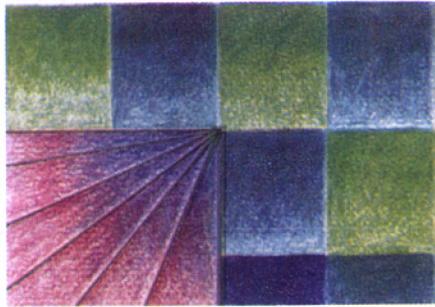


“O termo *recensão*¹ é o mais tradicional que possuímos para designar os trabalhos de ‘síntese’, ‘análise resumida’ e ‘arrolamento’ de produções científicas.”
(Salomon, 1977:166)



1. Salomon não usa o termo *resenha* e sim o termo *recensão*: “do latim *recensionem* - resenha, arrolamento, lista, rol.” Assim, neste trabalho, o termo *recensão* é adotado como sinônimo de *resenha*, conforme o Novo Dicionário Aurélio-Século XXI (1999).

“A prática e a utilidade das resenhas enfrentam nos últimos tempos o problema da explosão da literatura especializada (científica e técnica). Redigí-las e publicá-las de maneira adequada, a fim de atender satisfatoriamente a demanda de estudiosos e dos centros de documentação, exigiram reformulações conceituais e técnicas no seu tratamento.” (id. Ibid.:166)



Toda fotografia (..) é sempre um retângulo
que recorta o visível. p.76

“Quanto ao aspecto (..) do iniciante em pesquisa ‘fazer recensões’, lembramos que esta prática é universalmente considerada como imprescindível entre as que desenvolvem a mentalidade científica, constituindo-se no primeiro passo para introduzir o iniciante na pesquisa e na elaboração de trabalhos monográficos.”
(id. ibid.:168)



(..) Quando vemos uma fotografia não é simplesmente a figura que nos é dada a olhar, mas uma figura olhada por outro olho que não é o nosso. p.94

(..) O primeiro pressuposto (..) é a existência de um olho único, imóvel e abstrato (..) p.67

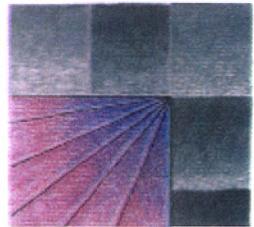
(..) A visão da perspectiva renascentista é a visão do Cíclope, muito mais do que a do homem. p.67

“(..) as vantagens são inúmeras para quem a faz [a resenha] e para os leitores em geral, quando publicada. Proporciona a possibilidade de possuir uma obra inteira em poucas linhas e em rápida síntese.” (id. ibid.:168)



A câmara fotográfica é antes de mais nada, um aparelho que visa a reproduzir a perspectiva renascentista e não visa a isso por acaso: toda a nossa tradição cultural

logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica. p.66



“Cabe ao redator da recensão elaborar um resumo perfeito de todas as partes da obra e apresentar o fio condutor da mesma.” (id. ibid.:169)



Ao penetrar na câmera, a informação luminosa é codificada e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico. p.39

“As obras de vulto, volumosas que são, encontram difusão limitada. E nada mais prático do que uma recensão para estender o conhecimento de tais obras.” (id. *ibid.*:169)



(..) o enquadramento (..) estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro:
(..) algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada (..) outras vão ser jogadas no fundo (..) e umas terceiras (..) serão eliminadas de campo (..). p.103

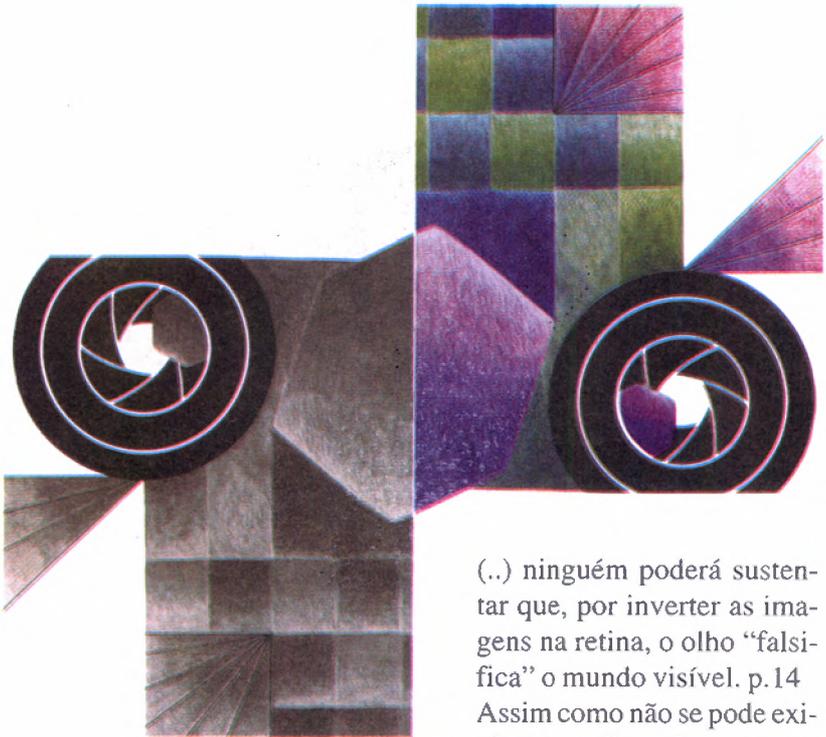
Toda visão pictórica (..) é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade tudo aquilo que não convém (..). p.76

“Depois da primeira leitura geral [da obra], convém traçar a linha mestra da recensão. Dar uma forma concisa ao apanhado. Saber agrupar e distribuir.” (id. ibid.:170)



(..) a imagem enquadrada no recorte aponta para a sua continuidade no extra-quadro e nessa simulação de um espaço infinito, ela esconde sua própria fragmentação e a precariedade de sua visão. p.84

“Para a maioria [a revisão] é o único meio de colocar-se a par dos últimos resultados da ciência.” (id. ibid.:169)



(..) ninguém poderá sustentar que, por inverter as imagens na retina, o olho “falsifica” o mundo visível. p.14
Assim como não se pode exigir que o olho seja o que não é, assim também não se pode entender o mundo sem invertê-lo. p.14

Bibliografia

- JOLY, Martine. 1996. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus.
- MACHADO, Arlindo. 1984. *A Ilusão Especular - introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE.
- SALOMON, Delcio Vieira. 1977. *Como fazer uma monografia - elementos de metodologia do trabalho científico*. Belo Horizonte: Interlivros.

Horizonte negativo da arte na era da saturação estética¹

EUGÊNIO TRIVINHO

ECA/USP e Universidade Católica de Santos

Resumo

Inspirado no arco teórico que vai da Escola de Frankfurt ao pós-estruturalismo francês e ao pós-modernismo teórico, o presente ensaio discute a condição da arte no contexto social-histórico de excesso de produção tecnoestética, a partir da segunda metade do século XX. Na esteira (contra) metodológica de radicalização de todas as hipóteses de trabalho, como política de reflexão teórica voltada para a otimização da *epistème*, a argumentação traça os principais momentos da trajetória social-histórica da arte. Nesse quadro, a tendência da argumentação, no que toca à *empíria* estética, descarta tanto o apoio melancólico a formas, esquemas e contextos artísticos do passado, quanto sobretudo o apoio político-ufanista a formas, esquemas e contextos artísticos que reforçam o fetichismo estético integral, socialmente instituído; e, no que toca à teoria, evita tanto o essencialismo da estética moderna de Theodor Adorno, quanto o niilismo irônico do pós-modernismo de Jean Baudrillard acerca do destino da arte.

Palavras-chave

arte, capital, vida cotidiana; estética da mercadoria, estética da cultura tecnológica / fetichismo estético integral, valor estético; *media*, redes comunicacionais, significantes; excesso, auto-referencialidade, atelia

Abstract

Inspired in the theoretical arch that ranges from the School of Frankfurt to the French post-structuralism and to the theoretical post-modernism, this essay discusses the condition of art in the socio-historical context of excessive techno-aesthetic production commenced in the second half of the 20th Century. On the (counter) methodological course of radicalizing all work hypotheses, such as the theoretical reflection policy aimed at optimizing the *epistème*, the argumentation traces the main moments of the art socio-historical trajectory. In this picture, the tendency of argumentation, insofar as the aesthetic *empíria* is concerned, discards both the melancholic support for forms, schemes and artistic contexts of the past, and, most especially, the political-euphemistic support for the forms, schemes and artistic contexts that reinforce the socially-instituted integral aesthetic fetishism; and, insofar as theory is concerned, avoids both the essentialism of Theodor Adorno's modern aesthetics and Jean Baudrillard's post-modernism ironical nihilism regarding the destine of art.

Key words

art, capital, day-to-day life; aesthetics of merchandise, aesthetics of technological culture / integral aesthetic fetishism, aesthetic value; *media*, communicational networks, significant; excess, self-referentiality, athelia

*Olha em volta
vê a vida ao redor –
Na morte! Viva!
Fala a verdade quem sombras fala.*
PAUL CELAN (1999, p. 59)

I - Arte, capital e vida cotidiana

Um olhar histórico-retrospectivo nos domínios da produção estética evidencia que a arte, como fenômeno ontoantropológico,² nunca cultivou neutralidade e sua autonomia sempre foi efêmera. Liberta da função de culto no mundo

-
1. A publicação do presente ensaio, escrito especialmente para a revista *Significação*, requer esclarecimentos preliminares.

O argumento fundamental do texto foi concebido há aproximadamente dez anos, tendo esse vislumbre, desde então, produzido, no autor, efeitos intelectuais buliçosos, sem, no entanto, obter – em meio à massa de atividades acadêmicas regulares –, a devida atenção no tocante ao aprofundamento teórico-epistemológico, a formalização ensaística e a canalização pública. Parte da argumentação não deixou de ser, à época, previamente registrada; consta aqui integralizada em alguns subtópicos, os mesmos que, registre-se, pertencem a obra mais orgânica, *Estética da cultura tecnológica: obliterações*, volume de continuação a *Redes: obliterações no fim de século* (1998a), cujo lançamento deverá se efetivar nos próximos anos.

A oportuna retomada do argumento deveu-se a injunções do próprio contexto social-histórico contemporâneo: suas condições estruturais, ao invés de, no lastro do último decênio, terem sofrido reversões substanciais a ponto de descartar ou anular as teses principais do texto, aprofundaram-se ainda mais, com o desenvolvimento acelerado e a proliferação diversificada das tecnologias áudio/visuais e das demais técnicas de reprodução, bem como com a contínua acolhida em massa das reverberações socioculturais desses recursos instrumentais.

A argumentação, calcada numa macro-hipótese ao nível do objeto estudado, foi inteiramente revisada, estruturalmente ampliada e estrategicamente levada às últimas conseqüências, na esteira da frutífera perspectiva (contra)metodológica de radicalização teórico-epistemológica das hipóteses de trabalho. Dessa maneira, imprimiu-se no texto – crê-se –, o desenvolvimento e a recontextualização teóricos possíveis para o momento. As reformulações feitas, não raro para além do mero aspecto formal – aí sobretudo compreendida a faixa das notas de

tribal, da tutela da mitologia cristã, da moralidade metafísica e da função de divertimento nas cortes aristocráticas, a arte teria conseguido conquistar uma autonomia através da qual expressaria, mais vigorosamente, seu poder crítico. Mas eis que, com o desenvolvimento tecnológico, ela se deparou talvez com o seu jugo mais severo, ao ser incorporada ao processo de produção: com todos os matizes e formas, com todas as combinações e qualidades, ela se compromete inteiramente com o capital em sua fase tecnológica avançada, alienando de

rodapé, a que se conferiu *status* de outro texto, nem sempre conexo ao fluxo principal da reflexão, embora, nem por isso, secundário – não interferiram no fundamento da argumentação, tal como originalmente concebida. Complementações teóricas, por sua vez, mesmo que em número e grau incontáveis, também se fizeram fiéis a tal viga mestra.

Nutrido pela tensa migração de valor cognitivo que envolve, exponencialmente, em seu arco, a (avaliação da já em boa conta comprometida) teoria crítica da Escola de Frankfurt (em matéria de estética), o pós-estruturalismo francês (por via das sinuosidades do pensamento de Jean Baudrillard, nas quais a argumentação foi, a rigor, inspirada) e o pós-modernismo teórico, o ensaio é o retrato de uma preocupação intelectual no âmbito da analítica do contexto social-histórico de fundo da arte, vale dizer, do contexto no qual ela se insere – a estética socialmente proliferada –, seja como processo criador, seja como produto final deste, a objetividade da obra (esteja ela atrelada à severidade do tempo da longa duração ou às flexões do efêmero). Como tal, o texto não poderia furtar-se à crítica do movimento coletivo da própria produção estética, tenha ele caráter aleatório ou planejado. Essas propensões teóricas encontram-se já bem concentradas no título, explicitamente alusivo ao de uma das obras de Paul Virilio, *L'horizon négatif: essai de dromoscopie* (1984) – similitude que, com efeito, cessa na esfera da nomenclatura, posto que o presente ensaio aborda temática diversa da analisada pelo pensador francês.

No diâmetro de sua temática central – que, deve-se reconhecer, não deixa de já ser um tanto clássica –, o ensaio permanece como peça típica do período entre-séculos, distribuindo, por este epicentro temporal (que recobra a condição social-histórica pós-45), o seu alcance cognitivo e crítico tanto para as últimas décadas, quanto para as próximas (para recortar do tempo histórico futuro o que se enquadra apenas na cláusula do “curto prazo”, por assim dizer). Não se trata, portanto, de um ensaio de circunstância.

Ao contrário do que possa parecer, a argumentação não foi formalizada para polemizar (como é, expressamente, o caso de outras peças ensaísticas do autor). A elaboração do texto regeu-se, quando muito – por mais controversas e propositalmente provocantes que sejam as teses trabalhadas – pelo princípio da necessidade intelectual de cumprir a exposição epistemológica de um pensamento teórico fustigado por seu próprio desejo de *poiesis*. Isso se imputa menos, absolutamente menos, à plena consciência do autor acerca das carências e lacunas do texto do que ao fato de aquele princípio ter prefigurado como valor de veracidade e transparência no momento do respectivo labor teórico. (Trata-se de típico escrito daqueles mobilizados contra o si próprio, porém sem resistências, eis que também posto à luz muito pouco contra a própria vontade.) Notação que não significa, nem de longe, subtração autoral a possíveis polémicas desintencionais, que o ofício intelectual manda assumir *tout court*, por mais que as temáticas vinculadas à estética, sedutoras em si, figurem, com efeito, em paralelidade à linha de pesquisa que tem consumido todo o trabalho teórico do autor desde meados da década passada, a saber, a crítica da cultura pós-moderna, da cibercultura e do *cyberspace*, na perspectiva de um *pós-teleologismo epistemológico radical* (cf. Trivinho, 2001, p. 34, 165-174).

novo sua autonomia a um desígnio cujo controle é socialmente realizado a partir de um *locus* exterior à própria produção estética.

1. Arte na produção de mercadorias

No século XX, o desenvolvimento das maquinarias e das técnicas de reprodução gráfica condicionou a criação propriamente artística a se transformar, em larga escala, em atividade de profissionais especializados ligada à produção de mercadorias. Escasso no início, o mercado de trabalho recebeu amplo estímulo e se expandiu, a partir de meados do século passado, com o advento da então chamada indústria cultural.³

Nesse contexto, dois processos começaram a se paralelizar: de um lado, as criações artísticas não vinculadas diretamente à produção industrial, como a pintura tradicional, passam a ser reproduzidas em série e cada um de seus exemplares, a ser mercantilizado – são convertidos em “bens culturais”, não por acaso um eufemismo –; de outro lado, as criações artísticas vinculadas à produção industrial passam a se hipostasiar no corpo das mercadorias, para fazê-las mais sedutoras e, assim, favorecer a realização de seu valor de troca.

A diferença entre um caso e outro não é, por certo, apenas de matiz. Enquanto, no primeiro, opera-se uma *reprodução serial* da arte por meio da tecnologia, no segundo há uma *incorporação literal* da mesma ao processo produtivo. Seja como for, a resultante é idêntica: a arte vê-se barganhada, senão cooptada – inclusive sob o concurso de seus representantes –, pela produção e se subordina às necessidades do mercado, da acumulação ampliada e da reprodução histórica do capital; mistura-se, assim, inteiramente, ao valor de troca. No segundo processo, em especial, a arte, homogeneamente embaralhada (em todos os níveis) com a razão técnica, marca presença de maneira virtualmente totalizante, a sua tessitura se convertendo em mera

2. Para efeito do presente ensaio, a noção de arte, tomada em sentido *lato*, compreende todas as modalidades sociais de manifestação estética do espírito. Em conceitos sintético-representativos: iconografia, forma, textura, sonoridade e verbo. O conjunto da argumentação não deixa, porém, de evocar e/ou enfatizar mais as artes áudio/visuais.

3. Na acepção que então lhe deram Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1970, p. 146-200).

produção de efeitos estéticos: ela se enuncia desde a concepção da forma e *design* dos objetos (tomados em sentido genérico) até a definição de sua composição cromática e a elaboração de sua embalagem; numa palavra, ela vive desde o interior à casca do processo produtivo, tudo planejado – conforme sugerido – com vistas à otimização do produto no mercado. Nessas condições, a reverberação social da arte é bastante pródiga: o espaço urbano, a casa, os corpos são, por conseguinte, estetizados, ainda que – em vista de considerações teóricas a serem assentadas adiante – tal reverberação abranja apenas parcialmente os contextos sociais, por atrelagem a uma cintilação específica, a da própria mercadoria.

2. Arte na vida cotidiana – fetichismo estético integral

O excurso anterior mostra, suficientemente, que, do ponto de vista filosófico, *a incorporação da arte ao processo produtivo e a sua reprodução serial por meio da tecnologia* – ambos os processos fomentados pela circulação e reciclagem aceleradas de mercadorias – conduzem a um acontecimento culturalmente mais significativo: a arte, justamente por sua anexação à lógica do valor de troca, mescla-se inextricavelmente à realidade existente; em palavras enfáticas, a simbiose entre arte e vida cotidiana.

Esse acontecimento, por sua natureza, seu ineditismo histórico e sua velocidade de realização extensiva, assombrou os teóricos da Escola de Frankfurt. Por trás da inserção da arte na esfera da produção, figurava, na verdade, a confusão entre cultura e racionalidade técnica, esta pensada em sua versão intrumental-capitalista. Theodor Adorno e Herbert Marcuse, num debate frutífero que envolveu Walter Benjamin como interlocutor,⁴ discutiram amplamente a cooptação da arte pela técnica para demonstrar que a sociedade tecnológica avançada apresentava um definido caráter totalitário.

Na perspectiva dos teóricos de Frankfurt, a arte, como fenômeno (produto, acontecimento e processo) era identitária à utopia, esfera em que a transcendência e a liberdade formam unidade indissolúvel;

4. Como se sabe, o debate inicia-se no final dos anos 30 e se estende para além da morte de Adorno, em 1969. Vários textos lhe deram forma e definiram seus rumos. Marcuse, além de ter corrigido suas posições depois do nazismo, escreveu menos

e a vida cotidiana, na medida em que se entrelaça estruturalmente ao capital e pressupõe, nesse contexto, a luta pela sobrevivência, era associada à necessidade, esfera em que a liberdade consta desde sempre comprometida. Duas dimensões diametralmente opostas. Com efeito, a arte encerrava um princípio segundo o qual, pudesse ela, em algum momento histórico, conjuminar-se, sem coação ou repressão de qualquer espécie, com a realidade, esta certamente não seria mais o reino da necessidade, mas o da liberdade. A inserção da arte no aparato técnico extensivo da realidade conferiria a esta estatuto de outro porte, ao mesmo tempo que tal mescla haveria de figurar como termômetro fidedigno de aferição de uma mutação desse quilate. Mais ainda, o resultado final da incorporação – sem coação, nem repressão – da arte à realidade (vale lembrar, do reino da liberdade e da utopia ao reino da necessidade) deveria transparecer de verdadeira conciliação. Segundo Adorno e Marcuse, não foi isso, porém, o que ocorreu na sociedade tecnológica avançada. O que houve foi um rapto da arte por sedução instrumental dessa sociedade, uma cooptação sutilizada da cultura (entendida na acepção de produções do espírito) pela técnica, ao arrepio da liberdade e da transcendência.⁵ A junção dos dois pólos se realizou como se fosse algo natural, espontâneo, livre de problemas. Justificou, com efeito, a mobilização da categoria da crítica por parte dos teóricos de Frankfurt: nenhuma dissuasão factual poderia prosperar porque se tratava, claramente, do que eles nomearam como “falsa conciliação”. Se a arte era, fundamentalmente, sublimação de pulsões, como Marcuse a entendia, então a sociedade

que Adorno a respeito. De Marcuse, vejam-se “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” (1970a, p. 45-78); “Comentários acerca de una nueva definición de la cultura” (1970b, p. 157-180); *A dimensão estética* (s/d.b); e “A arte na sociedade unidimensional” (1978, p. 243-256); De Adorno (com Horkheimer), vejam-se *Dialéctica del iluminismo* (1970, p. 146-200); e *Teoria estética* (s/d.); De Benjamin, veja-se, especialmente, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1978, p. 209-244). Esses textos expressam bem a natureza do debate.

5. Na vertente teórica oposta à da Escola de Frankfurt – como, de resto, à argumentação desenvolvida no presente ensaio (colisão que, ainda assim, se justifica, a título de afirmação do jogo dialético no universo do discurso teórico) –, comparece a desconcertante hipótese – fincada na seara do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, com inspiração em Baudrillard – segundo a qual o que houve, na verdade, foi um rapto do real (próprio do estágio tecnológico avançado) pela arte, em nome da perpetuação ampliada desta (como fenômeno autodiferenciado de outrora e, sobretudo, como campo de trabalho), mas de tal maneira que, em vista do contexto, a vitalidade e consequência da arte não podem mais se situar no horizonte dos objetos e processos inquestionados – fato que encerra toda a razão de ser do presente ensaio. O assunto é retomado no tópico III, mais adiante.

tecnológica avançada, incorporando-a, instaurava não uma dessublimação normal, mas uma dessublimação repressiva (Marcuse, 1967, p. 81 e seg.; s/d.a, p. 176 e seg.), visto que se fazia – como a expressão o indica – de modo forçoso, por meio da coação técnica. Uma “conciliação verdadeira” não se realizaria através desse processo.

Se Adorno e Marcuse estavam em caminho teórico profícuo ou amplamente problemático ao insistir em tal concepção sobre a arte, não cabe ao presente ensaio julgar, nem dirimir. Nesse aspecto, o momento convida ao registro de que eles foram os únicos a testemunhar, com assiduidade, essa circunstância crucial da cultura (tomada agora em sentido mais geral, como *environment* socialmente construído). Ao tematizarem a relação da produção artística com o desenvolvimento avançado do valor de troca e com o real identitário a esse desenvolvimento, Adorno e Marcuse sabiam estar tangendo uma contradição irreversível da razão iluminista e que só tendia a se aprofundar. Operando para libertar o ente humano da esfera da necessidade, o iluminismo⁶ deveria deixar intocado aquilo que representava a liberdade, isto é, a arte, para que esta, como código de transcendência, pudesse servir-lhe de guia rumo à conquista do *telos* libertário. Mas eis que, na euforia de tantas conquistas tecnológicas, o iluminismo perverteu-se em seu movimento dialético e, ao invés de permanecer fiel ao seu projeto, fundou a arte ao princípio de realidade, asfixiando o seu conteúdo interno. Com isso, o iluminismo perdeu em, pelo menos, duas direções: em primeiro lugar, não conseguiu esconder seus intentos totalitários ao simular que a junção entre arte e técnica punha-se como verdadeira conciliação; em segundo lugar, sem uma transcendência radical em função da qual pudesse balizar seu percurso, acabou por se desorientar de vez, deixando-se dominar pela irracionalidade, paradoxalmente difundida num contexto social-histórico amplamente tecnicizado. O resultado de um iluminismo assim invertido, irracional e instrumental, equivale ao nazismo na política e à barbárie na cultura.⁷

6. “No sentido mais amplo do pensamento em continuo progresso” (Adorno & Horkheimer, 1970, p. 15).

7. Radica-se, nesses dados, o estereótipo (tanto jornalístico, quanto, infelizmente, acadêmico) de Adorno como filósofo pessimista. Contra estereótipos, surdos por princípio, é inútil – sabe-se – qualquer resposta. Cabe registrar, de toda

Todavia, embora Adorno e Marcuse soubessem estar tematizando tal contradição da razão iluminista, não poderiam, obviamente, qualificar – no que concerne à forma e à aparência da realidade após a incorporação e reprodução da arte pela técnica – os rumos que o aprofundamento desse processo assumiria, nem prever aonde os acontecimentos, nesse plano, culminariam. Eis que, décadas depois, *a arte, numa incrível metamorfose, estende-se para todas as áreas, freqüentando toda e qualquer produção*. A essa altura – em que a estética já transcendeu o perímetro de irradiação dos e a partir dos objetos e serviços mercantis e passou a se apresentar sob novas facetas [por exemplo, através dos modelos e imagens artificiais (isto é, produzidas por meio de máquinas), em circulação proliferada, sob os auspícios das redes mediáticas] –, desenhasse, ao nível social global, um fenômeno que, pela similaridade, muito evoca a conhecida reflexão de Marx (1983, p. 70 e seg.) sobre o fetiche em que se converte a mercadoria a partir de determinado estágio de desenvolvimento do capitalismo: o *fetichismo estético integral*, uma estetização acelerada, intensiva e extensiva de todos os objetos e corpos, ambientes, equipamentos arquitetônicos e metrópoles, processos e tendências.⁸ Nesse ponto, a realidade muda de estatuto e de escala: converte-se em hiper-realidade (Baudrillard, 1981, p. 9-68, especialmente, p. 10-11; e 1983, p. 11 e seg.), uma realidade mais real que o real, porque presidida pela estética, e que, por isso, já se apresenta como algo inteiramente diferente.⁹

Os indicadores acima não mostram senão que, na dimensão em questão, os acontecimentos rumaram – se assim se pode dizer –

forma, que é comum, no seio destes, a atribuição, com foros acusatórios, de "pessimismo" ao pensamento teórico avesso ao fantasma de qualquer ingenuidade em relação à lógica do sistema tecno-industrial-cultural instalado na segunda metade do século XX, ingenuidade que costuma acometer todas as ramificações contemporâneas do positivismo, sobretudo aquela, muito em voga, que faz da *World Wide Web* a morada de todas as apostas róseas no humano e o horizonte de todas as utopias egressas como que de uma tenra infância do pensamento.

8. Ressalve-se que o fetichismo estético integral nada tem a ver, a rigor, com a *lógica da reflexão* de Marx, uma vez que, sendo irreversível, tal fenômeno não implica nenhum esquema dialético de alienação/desalienação, esquema que, por sua vez, pressupõe, no limite, o próprio processo revolucionário socialista (há décadas sem qualquer atmosfera de realização prática), nos termos fixados pelas várias correntes teleológico-políticas do marxismo.
9. Em *Les stratégies fatales* (1983), Baudrillard eleva todos os processos à potência superlativa: o mais feio que o feio, o monstruoso; o mais oculto que o oculto, o segredo (p. 7); mais belo que o belo, o fascinante (p. 8); mais social que o

para muito longe do percebido e criticado pelos pensadores de Frankfurt, submetendo grande parcela de seus escritos a considerável defasagem teórica, a se levar em conta o momento tecnologicamente mais avançado do presente.¹⁰

II – Estética da cultura tecnológica e comunicação

“Vivemos num mundo em que a função mais elevada do signo é a de fazer desaparecer a realidade e mascarar ao mesmo tempo essa desapareição. A arte não faz hoje outra coisa. Os media não fazem hoje outra coisa. É por isso que estão votados ao mesmo destino.”

JEAN BAUDRILLARD (1996, p. 27-28)

A título de reescalonamento teórico e recontextualização temática do objeto do presente ensaio, faça-se, neste tópico, uma reflexão de fundo sobre as características predominantes da cultura tecnológica contemporânea, articulada e modulada pelos *media* eletrônicos – reflexão em que se insere o conjunto das considerações feitas no tópico anterior e a partir da qual se poderá melhor vislumbrá-las. Na seqüência, retornar-se-á à questão da condição da arte.

1. Estética, mercadoria e cultura

A fase social-histórica anterior à difusão do fetichismo estético da hiper-realidade corresponde à estética da mercadoria, conceito cunhado por Wolfgang Fritz Haug (1997) para explicar o surto de estetização do valor de troca e da mais-valia, socialmente pressuposta na ampla promoção publicitária daquele. A fase contemporânea que, nesse aspecto, se vivencia corresponde, mais além, à es-

social, a massa; mais real que o real, o hiper-real; mais verdadeiro que o verdadeiro, o modelo e a simulação; mais pleno que o pleno, a obesidade e a saturação; mais móvel que o movimento, a velocidade e a aceleração; mais sexual que o sexo, o pornô; mais visível que o visível, a obscenidade (p. 11); mais funcional que o funcional, mais final que o final, a hipertelia (p. 12). Nessa espiral de redobramento, nessa escalada excrescente, nessa supermultiplicação vertiginosa dos atributos formais, encontra-se, segundo Baudrillard, a figura do êxtase, a qualidade própria de todo corpo que gira em torno de si mesmo até perder o sentido e que, por isso, resplandece em sua forma pura e vazia (p. 9-10). Assim, a moda é o êxtase do belo, a simulação é o êxtase do real, a massa é o êxtase do social, a antipedagogia é a forma extática, isto é, pura e vazia, da pedagogia, e assim por diante.

10. O que testemunharam, no entanto, permanece, obviamente, válido, uma vez que, no plano da prática, o processo foi menos superado que aprofundado. A categoria da superação implica, nesse âmbito, a lógica de realização completa do processo, não o processo, ele mesmo, em sua continuidade transversal.

tética da cultura,¹¹ conceito cujo conteúdo absorve e, ao mesmo tempo, transcende o diâmetro da significação teórica do conceito de estética da mercadoria. Poder-se-ia aventar que, se absolutamente tudo quanto existe na vida regida pelo capital se converteu em mercadoria, então tematizar a fase contemporânea desta referir-se-ia, por si só, direta e exclusivamente, à própria cultura, em sua *poíesis*, estrutura e totalidade, em clara alusão de que a estética da cultura equivaleria, no fundo, à estética da mercadoria, de modo que não haveria motivo para diferenciá-las e, mais ainda, para problematizar o assunto. O argumento seria promissor não fosse equivocado. Seu referendo, sem mais, opera uma confusão entre os dois tipos relativamente bem demarcados de estética e de estetização. *A estética da cultura, nos termos propostos no presente ensaio, é uma extensão assaz transformada da estetização da mercadoria.* Várias mediações estruturais complexas podem ser observadas entre uma e outra, como, por exemplo, o enorme desenvolvimento e sofisticação das tecnologias em geral, a colonização empresarial e institucional acelerada das redes comunicacionais, a circularidade social em excesso das imagens artificiais e a formação do sistema mediático, tecnouniverso invisivelmente extensivo que simula e, simultaneamente, toma o lugar do que até pouco tempo se conhecia como sistema social, nos termos assentados pela ensaística sociológica, filosófica e econômica dos séculos XIX e XX (Trivinho, 1998, p. 47-54). Tais vetores de mediação, por poucos que aqui se indiquem, provocaram uma radicalização acentuada da tendência inaugurada pela estética da mercadoria. O horizonte culminante desse processo é o fenômeno da estética da cultura, tal como hoje consta abertamente realizado.¹²

11. O termo cultura, constitutivo dessa expressão conceitual, é tomado, no presente ensaio, na acepção mais antropológica que sociológica, a saber, como uma macroconfiguração social-histórica dinâmica, sujeita a transmissão hereditária (sincrônica e diacrônica) permanente, inscrita tanto no âmbito simbólico/imaginário, quanto na esfera da materialidade/objetividade da existência – guardando, pois, sinonímia com o conceito de sociedade –, e que, como tal, abarca a totalidade das criações humanas (sejam elas de que natureza for), dotadas de significação arbitrária e definida no tempo e no espaço (idéias e valores, relações e processos, comportamentos e práticas, objetos etc.).

Sobre a especificidade do conceito de estética, veja-se, em especial, o próximo subtópico.

12. A estética da mercadoria, não obstante ter sido Haug (1997) o criador do conceito, pode prescindir legitimamente de ser analisada a partir do ponto de vista econômico marxista ortodoxo – como o fez Haug. Integrada ao universo da estética da cultura, a estética da mercadoria permite ser vista através do mesmo

Não se trata, pois, de um neologismo conceitual para nomear e cartografar o *dejà-vu* – na forma dos mesmos processos, objetos e tendências – no contexto da criação conceitual. A estética da cultura corresponde à lógica de uma época inteiramente outra, posto que, envolvendo elementos que não se apresentam plenamente na estética no plano das mercadorias, abrange universo de dados diverso e implica uma atmosfera de desenvolvimento da subjetividade, da socialização e das práticas distinta da das fases pregressas do capitalismo.

2. Estética: acepção do termo

A estética da cultura é um fenômeno técnico extremamente avançado, no sentido mais amplo, vale dizer, um “construto” somente viabilizado em determinadas condições tecnológicas, por pressuposto tardocapitalistas. Ela jamais poderia ter uma proliferação tão veloz não estivesse ancorada na profusão complexa das técnicas e na sofisticação eletrônico-informática das maquinarias.¹³ Nisso reside o seu melhor sentido de *tecnoestética* ou *estética da cultura tecnológica* ou *estética do capital* em sua fase presente, global, indeterminada, espectral, pós-moderna.

Essa estética não *pertence* à cultura contemporânea mundializada; mais que tudo, *ela a é* – nomeadamente, a forma peculiar e predominante de autoposição histórica dessa cultura. Trata-se de um construto que joga com os modelos, a linguagem publicitária, as imagens tecnológicas, a lógica do espetáculo e do sensacionalismo, os desempenhos performáticos e a simulação (cf. Baudrillard, 1981, p. 12 e ss; e 1976, p. 110-117) (sobretudo mediática) do real. Como tal, consiste numa espécie de imperativo para todas as ações e decisões, em quaisquer âmbitos, uma matriz em que vem se precipitar o conjunto da vida na sociedade contemporânea.

prisma que se pode ver aquela. Para tal reescalonamento teórico-epistemológico (aí compreendidas as rupturas necessárias, das menores às maiores), o pós-estruturalismo e o pós-modernismo do último quartel do século XX fornecem, suficientemente, um quadro de inspiração apropriado, mormente no que concerne à tese do primado dos significantes na cultura, ao qual se faz referência na seqüência da argumentação.

13. É esse vínculo de base, direto e inextricável, que determina, aliás, a sua existência exclusivamente no plano do significante, como fenômeno de superfícies, conforme assinalado adiante.

Não se trata, pois, de uma estética como disciplina teórica, como um saber orientado para o estudo do belo, das produções artísticas do espírito ou da arte em si. Igualmente, não se trata do impacto da arte sobre os sentidos. A rigor, essa estética não possui ligação com o que em geral se entendia pelo termo na Antiguidade Clássica e na alta Modernidade. Ao contrário, ela significa a ruptura total com a estética legada pela tradição. Enquanto a arte constava apartada do universo da vida cotidiana – para expressá-lo nos termos da Escola de Frankfurt –, sujeitos do conhecimento puderam fundar a estética como sistema teórico, com domínio sobre um recorte do mundo. Contudo, quando a arte se incorpora à produção de mercadorias e, já a partir daí, mistura-se à vida comum, e quando, mais ainda, a sua produção se confunde com a produção da própria realidade, alterando a natureza e a lógica desta, tornando-a hiper-real, então *é a tecnologia e suas necessidades intrínsecas que passam a urdir uma estética própria*, agora não *num* recorte minoritário do mundo, mas *no* mundo em sua extensão mais ampla:¹⁴ *outdoors* de todos os tipos (dos impressos aos eletrônicos), *neons*, logotipos e fachadas de estabelecimentos comerciais; placas de logradouros, sinalética do sistema de trânsito; muros e paredões públicos grafitados, mesmo pichados (no sentido reversivo a todos os exemplos doravante citados)¹⁵; cartazes; programação radiofônica e televisiva, projeto gráfico de periódicos, dados informáticos (de toda espécie); ambiências internas (do automóvel ao domo e ao local de trabalho, buscando-se sempre a assepsia); *design* e estampas de objetos [tomados em sentido genérico, ainda que (aqui) no

14. Diante de tal confisco efetuado pelo sistema de maquinarias, aos sujeitos do conhecimento – como a todos os entes humanos – não resta senão reconhecer, nesse aspecto, a sua própria condição intelectual no presente, desde as origens formativas desta até as suas reverberações. Óbvio, portanto, que o que aí se produz já não pode ser catalogado dentro dos quadros da estética como disciplina, cuja produção – enfatize-se – era prerrogativa de entes humanos. O problema implica, com efeito, um fazer teórico e uma teoria, certamente - e, sem dúvida, uma teoria da cultura global -, mas, à diferença de outrora, eles incidem *sobre* a estética dessa cultura tecnológica, ou melhor, *entranhada nela*.

15. Do ponto de vista da estética da cultura tecnológica, não importa tanto, no limite – se bem que o assunto seja mais complexo que esta asseveração –, se tal intervenção urbana expressa contestação política orientada, indignação cultural difusa, desejo de obscenidade ou comportamento conservador (de que os grafites são geralmente acusados: reelaboração cultural sublimada, domesticação política da pichação). Em relação aos dois primeiros casos, lembre-se que todo e qualquer estado estético urbano, sobretudo se amplamente proliferado, traz consigo sua sombra crítica, por mais que, por ironia do contexto, essa sombra acabe, paradoxalmente, por se enquadrar no efeito de conjunto.

âmbito da matéria-forma – sempre técnicos: das miniaturas aos megaprojetos arquitetônicos modernos e pós-modernos (incluído o paisagismo urbano), suntuosidades regadas a materiais concorrentes, por isso recicláveis]; *personal look* (moda à frente), e assim por diante.¹⁶

Da rudeza aleatória do estetismo citadino, díspar no conjunto, aos psicodelismos programados da indústria do áudio/visual e ao recorte narcísico mais irredutível, vale dizer, do espaço público ao corpo, todos os dados aí inscritos bebem na mesma fonte: a auto-referencialidade. Todos remetem, antes de mais nada, a si próprios – textualidade em miríade, *boom* da *imagèrie*, cromatismo infinito (da harmonia ao contraste), sonoridade *non-stop* (tonal, em sua totalidade), mixagens: puro fluxo de significantes lingüísticos e/ou audiovisuais; numa expressão, *pura visibilidade retórico-estética*, retrato mais acabado do eterno féretro (sobretudo mediático) do referente/real. “A realidade foi expulsa da realidade”, registra, com ironia, Baudrillard (1996 p. 26). *Ao excesso dessa impressionante flora simbólica despolitizada, pródiogo cenário de fronteira com a poluição anti-estética, corresponde o ensurdecido mutismo de sua razão de ser* – código segredado de conversibilidade interna absoluta que evoca, por conseguinte, a poluição ruidosa do *nonsense*, escala zerada do significado pela hiper-insistência dele mesmo.¹⁷

É assim que a estética da cultura tecnológica, intensa e paradoxalmente diversificada em sua manifestação por cumulação e superposição, em seu movimento de proliferação aparentemente unitário, em seu fio condutor processual (se é que, de fato, ela o possui), pode, por um lado, *aparecer*, profusamente, como um chamamento direto aos

16. Se a concatenação desses fatores socioculturais, produzidos segundo interesses diversos e aleatoriamente arranjados no social, nada soa como arte, no sentido arbitrário e estrito do termo, suas reverberações provêm, ao menos, da execução dela, pelo miúdo, pontualmente, a partir de cada recorte de enlçamento com o capital, o resultado, não por outro motivo, enquadrando-se, com justeza, na matriz da estética.

17. A transmissão radiofônica de uma partida de futebol é disso uma ilustração extrema: culto da velocidade, orgia do signifiante. Semelhante *modus operandi* pode ser reconhecido no clipe e no *spot* publicitário, no contexto televisivo. A celeridade irreversível do fluxo sonoro ou audiovisual do sinal de satélite – esse frenesi que hoje se confunde com as tendências predominantes da cultura mediática – lança (e restringe) violentamente a subjetividade à percepção (quase exclusiva) do signifiante, tornando vão qualquer desejo de retenção mais duradoura do significado, o que não revela senão o *status* cultural secundarizado deste.

sentidos (reclamando principalmente o olhar), *ipsis literis (aesthesis)*, e, por outro, como um norteador e modulador dos mesmos - o que pressupõe, obviamente, que ela seja um norteador e modulador da atividade psíquica de todas as singularidades e da dinâmica de todos os processos sociais, revelando-se nisto, por conseguinte, o seu enraizamento histórico no *modus operandi* das sociedades tecnológicas contemporâneas.¹⁸

3. Comunicação e estética

A estética da cultura tecnológica resulta, a rigor, mais definidamente, da ampla colonização empresarial e institucional das redes comunicacionais a partir da Segunda Guerra Mundial.¹⁹ Por certo, não resulta de imediato, mas progressivamente, dentro dos limites das façanhas técnicas materializadas em cada década recente.²⁰

A natureza das maquinarias implicadas na colonização das redes, a forma global pela qual essa colonização se efetivou (e continuará se efetivando) e as características dos produtos culturais dela dimanados demonstram, aliás, que *o fenômeno comunicacional e*

18. A taxa proposital de generalidade do argumento dá bem a noção do diâmetro espacial da estética da cultura tecnológica. Ela não se concentra em territórios geográficos específicos. Fenômeno mundial, apresenta-se tanto em países desenvolvidos, quanto subdesenvolvidos - aqui, as metrópoles e demais cidades grandes dos países do Terceiro Mundo; lá, o hemisfério norte do continente americano, a Europa ocidental e as metrópoles do bloco oriental que se estruturaram no pós-guerra conforme o estilo ocidental-capitalista). Com efeito, o desmoronamento das burocracias socialistas do Leste, a queda do muro de Berlim e a recomposição das relações de poder ao nível internacional em proveito da hegemonia econômica, cultural e militar norte-americana - com a conseqüente consolidação de um mercado global processada segundo os interesses desse país - estão dilatando sobremaneira o referido diâmetro, bombeando a estética da cultura tecnológica para áreas geográficas que ela nunca havia antes adentrado.

Guardadas as proporções, concepção semelhante a respeito da proliferação estética foi desenvolvida por Arthur Kroker e David Cook (1988, p. 16 e seg.), pelo prisma de uma teoria pós-modernista, anarco-nihilista, da cultura. Dissecando o contexto pós-moderno, os autores desvelam a subordinação de toda a existência à lógica do espetáculo, a TV jogando, nesse processo, um papel exponencial. Sem discordância de mérito, os elementos teóricos mobilizados no presente ensaio não somente especificam melhor, senão ainda reescalonom socialmente a temática mediante um quadro epistemológico distinto.

19. Para uma ampla contextualização da questão, veja-se Trivinho (1998, mormente p. 17-28).

20. Nunca é demais frisar que essa passagem - da fase em que a estética irrompe na cultura pelo campo das mercadorias à fase em que ela se alastra nas e através das redes e se confunde com toda a cultura - não tem data fixa; ocorre como transição que se estende por alguns anos, todos concentrados nas décadas de 50 e 60 do século passado. A partir de então, instaurou-se o excesso da estética.

*o fenômeno estético sempre estiveram juntos; antes de figurarem em paralelo, percorrem, abraçados, o mesmo caminho, em idêntica direção.*²¹

Essa união se torna patente já pelo fato de as corporações da telecomunicação, responsáveis pela instituição e colonização das redes, terem, elas mesmas, cumprido, desde o início, no cenário social-histórico, a função de intermediar a promoção publicitária das mercadorias de indústrias multinacionais e outras grandes empresas - mercadorias para cuja constituição a arte, conforme anteriormente visto, já havia sido amplamente conclamada, sob os auspícios de máquinas de reprodução técnica e de técnicas de definição de *design*. Tal união se enuncia igualmente pelo eixo da produção e circulação das imagens tecnológicas. Sempre geradas por um tipo de *medium*, e neles fincadas, e formando ampla cadeia iconográfica (na qual a arte também se vê implicada), com alta taxa de reciclagem social, as imagens são, em conjunto com os modelos nelas embutidos, uma forma privilegiada de irradiação da estética da cultura tecnológica. A mencionada união se evidencia ainda mais quando todo o sistema mediático – e, com ele, a existência inteira dos próprios entes humanos – acaba por se espelhar na estética que ele mesmo contribuiu para disseminar através das redes. Tal é o momento em que a comunicação se enreda na lógica igualmente auto-referencial da publicidade. Por essa via, os *media* (pense-se prioritariamente na TV e, mais recentemente, no *cyberspace*), cerrados em si mesmos e não se arejando senão para seus próprios pares, não se referem a uma realidade que lhes é exterior – até porque, evocando Baudrillard, essa realidade se desfigurou por auto-inflação estética, cedendo lugar ao hiper-real²² –; antes, forjam uma “realidade” para si próprios (a qual estendem, totalitariamente, para o mundo inteiro) e, em função dos parâmetros nela embutidos, organizam suas atividades e produções, seus produtos não reforçando outra coisa senão, obviamente, tal “realidade”. Deixando de ser representacionais – vale enfatizar,

21. Pressupostamente, a comunicação e a estética, visto que implicadas nas redes, presidem o advento histórico e o enraizamento sociocultural da pós-modernidade (cf. Trivinho, 2001, p. 39-78).

22. De qualquer forma, se tal realidade ainda estivesse em voga, dar-se-ia justamente o contrário, posto que ela, como referente, é que sempre seria convocada para dentro dos *media*, a fim de neles encontrar a sua espetacular desintegração.

não representando mais nada *do* mundo, antes sendo eles mesmos o próprio mundo –, convertem-se também em significantes puros que mais não fazem do que remeter, tautologicamente, a si mesmos.²³ Esse processo revela um esvaziamento do que se poderia chamar, em sentido figurado, de *densidade simbólica*, complexa riqueza do signo que doravante se nutre do vácuo do caráter representacional dos *media* em relação ao mundo circundante. Nisso radica a união antes mencionada: pelo fato de os *media* operarem em circularidade viciosa, auto-referencial e *ad infinitum* – numa palavra, no vazio –, por condicionarem a liberação de significantes (aqui entendidos como signos congelados, amputados de qualquer profundidade de campo e de sentido) e se reduzirem a ela, é que a comunicação, em seu conjunto, se converte num fenômeno estético, nos termos em que a *aesthesis* é tomada no presente ensaio.²⁴ Eis que a estética da cultura tecnológica não apresenta nenhuma “densidade”, nenhuma verticalidade signíca, vigorando, antes, como macrofenômeno de superfície, restrito aos significantes.

4. Forma estética do valor – flutuação do capital

A alta sofisticação fetichista do social contemporâneo, expressa na estetização generalizada como processo tecnológico-civilizatório, implica, diretamente, um tema por demais clássico da teoria social e econômica: a questão do valor. Dado que a reflexão deve fazer aqui o seu devido estágio, abra-se, pois, um parênteses na rota teórica do presente estudo, a fim de aprumar um sucinto aprofundamento sobre o assunto.

Sabe-se que, na teoria econômica de Marx (1983, p. 45 e seg.), a mercadoria possui dois valores imanentes: o valor de uso e o valor propriamente dito. O valor de troca é, por sua vez, a forma que

23. Sobre o caráter estruturalmente pleonástico da comunicação e, por extensão, do sistema mediático, veja-se Sfez (1994, especialmente, p. 13-16, 69-104 e 128-242, nas quais o autor concentra a sua explanação sobre o conceito de tautismo, neologismo formado para nomear o plasma de sentido correspondente à aglutinação inextricável dos termos tautologia, autismo e totalitarismo).

24. Reside nesse acontecimento o que, segundo Baudrillard, responde justamente pela provocação da maior sedução contemporânea: o ver involuntariamente (o) nada onde se vê (e se crê que se vê) algo. Não por outro motivo, Baudrillard (1996, p. 24), em implícita menção à conhecida reflexão de Heidegger sobre a

o valor assume no modo de produção capitalista.²⁵ A mercadoria aparece, pois, em duplicidade: valor de uso e valor de troca (*ibid.* p. 49).²⁶ Pouco mais de um século depois de lançado o primeiro volume de *O Capital*, o desenvolvimento industrial e pós-industrial acelerado acabou, com efeito, por implodir essa estruturação dos valores integrantes da mercadoria, modificando a própria natureza do valor. Num primeiro momento, esse desenvolvimento provocou uma subordinação do valor de uso ao valor de troca. Na seqüência, liquidou o valor de uso e conferiu onipotência ao valor de troca. De certa forma, esta ainda é a sua fase atual, a lógica do valor generalizada para todas as áreas.

Essa concepção encontrou o seu momento áureo de banalização logo após a Segunda Guerra Mundial. A crítica social ao existente segundo a qual as produções, fossem elas quais fossem – inclusive as relacionadas a processos e produtos sociais mais abstratos, como o saber, a educação e a sexualidade, regiam-se, *ipsis literis*, pela lei do valor havia sido, por essa época, neutralizada pela vultuosidade dos próprios fatos que lhe serviam de fundamentação empírica. Mesmo esse reconhecimento de ocaso não foge a tal regra, tanto mais quando se faz órfão de acréscimos argumentativos que lhe minorem a defasagem.

A única forma de superação desse anacronismo, com saldo favorável em termos de atualização da reflexão teórica, é a

metafísica, registra: “A grande questão filosófica era: ‘Porque é que há alguma coisa em vez de nada?’ Hoje, a verdadeira questão é: ‘Porque é que há nada em vez de alguma coisa?’” (Precisamente 60 anos antes da notação de Baudrillard, Heidegger assim abria o seu *Introdução à metafísica* (1978, p. 33), texto de uma preleção feita em 1935 na Alemanha: “Por que há simplesmente o ente e não antes o Nada? Eis a questão.”

O ver nada em algo – expressão que é bem diversa da acima comentada, a presença do nada em detrimento de algo –: é o caso típico da produção cultural televisiva. O sujeito é seduzido pela *imagérie* justamente porque ela não tem, no fundo, nenhum sentido. O desejo do nada se expressa, de forma surda, na sedução pelo espetáculo do vazio, que é, *vis-à-vis*, a sedução pelo vazio de si próprio (cf. Baudrillard, 1987, p. 134-145).

25. Diz Marx: “Os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada [a capitalista], eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do - valor de troca” (*ibid.*, p. 46). O valor de troca é “a maneira necessária de expressão ou forma de manifestação do valor, o qual deve ser... considerado independentemente dessa forma” (*ibid.*, p. 47).
26. Ressalte-se, aliás, que, nos termos de Marx (*ibid.*, p. 53), “elas são só mercadorias devido à sua duplicidade, objetos de uso e simultaneamente portadores de valor. Elas aparecem como mercadorias ou possuem a forma de mercadoria apenas na medida em que possuem forma dupla, forma natural e forma de valor”.

mobilização desta em direção à indagação – tão fundamental quanto premente – acerca da hodierna (a rigor, desde um passado recente) *natureza contemporânea do valor*. Traçam-se, a seguir, os principais delineamentos a respeito.

É patente que o desenvolvimento tecnológico, de par com a política que sempre o favoreceu, arrancou a lei do valor de seu cativado setorial, presa a objetos e serviços concretos, e a lançou a amplos horizontes, por assim dizer, estruturais e identitários a exteriorizações imateriais. Todavia, *no transcurso das décadas, no compasso da incorporação da arte ao processo de produção, o valor foi como que – numa metáfora – mudando de pele e de escala: foi se tornando estético*. Reconfigurando, pois, os argumentos lançados acima, esta é a fase mais atual do valor, a forma em que hoje ele se apresenta.

Obviamente, não se trata de um valor que substitui o valor de troca. Ao contrário, caminha fundido a ele e o estimula. Portanto, um objeto, quanto ao seu valor, precisa ser, atualmente, melhor qualificado: ele não possui um valor atrativo apenas econômico, expresso no valor de troca; possui, antes, um valor atrativo que transcende esse aspecto, valor que somente se produz amparado na estética e, por óbvio, se destina à troca comercial, a cujas leis, de todo modo, permanece estritamente subordinado. Em termos prosaicos, para todos os efeitos analíticos, qualquer objeto possui, desde há décadas, um valor estético e um valor de troca.²⁷

Notem-se aí, porém, com ênfase, certas peculiaridades. Em primeiro lugar, *o valor estético não é um recurso meramente agregado ao valor (e, por extensão, ao valor de troca); é, antes, o*

27. Duas vias que estão pressupostas na concepção teórica de Haug (1997), vale especificar: a de que, nas últimas décadas, a estética assumiu existência separada do corpo da mercadoria e a de que, nesta, só existiriam, a rigor, esses dois valores, o valor estético e o valor de troca. Com relação a essa última idéia, deve-se ressaltar que Haug não utiliza o conceito de valor estético, posto que, para ele, a estética não se constitui como valor, mas como simples aparência ou abstração que, servindo como embalagem sempre renovável da mercadoria e funcionando nesta como (segunda) superfície atrativa, seduz os consumidores, convidando-os a realizar o valor de troca. Acrescente-se ainda que, segundo Haug, a produção contínua e renovada de aparências ou abstrações estéticas desordena, por conseguinte, o valor de uso, eliminando a sua concreção e transformando-o também em mera aparência ou pura abstração. Como tal, ele não se extingue; encoberto, camuflado, perdura com o máximo de potencial atrativo em relação a desejos e aspirações individuais.

Reafirmem-se aqui, todavia, os comentários feitos na nota 12, uma vez que ao

próprio valor, já em sua gestação e em sua nasçença. Isso se evidencia, por óbvio, em função de o valor estético representar a arte como vórtice de geração de valor desde quando ela (arte) consta immanentemente interiorizada no processo de produção. O fenômeno não equivale, pois, a algo assim como uma arte de tipo comercial, na qual economia e estética conservam-se em paralelidade cooperativa, numa situação de exterioridade mútua *a priori*, à semelhança de uma mistura heterogênea, o trabalho estético vigorando como componente associado ao trabalho principal, responsável exclusivo pela produção, a arte funcionando apenas como (instrumento de) adorno do resultado mercantil. *O valor estético significa algo mais profundo: equivale à arte fagocitada e hipostasiada como valor*, embutida, como tal, nas entranhas da elaboração de seja qual for o objeto ou serviço – o que se traduz num princípio peremptório: na atualidade, *ou o valor é estético ou não o é.* Esse apontamento tem, em segundo lugar, a propriedade de realçar outra importante nuance. Se, na teoria econômica de Marx, o valor de troca corresponde, na modernidade, à forma do valor, na era da estética da cultura tecnológica o valor estético faz predominantemente as vezes daquele (de troca), com a peculiaridade de, sendo a viga referencial do valor (mais do que a sua mera forma), não toldar o valor de troca, nem destruir totalmente a relação deste para com o valor, e, *vis-à-vis*, para enfatizar, de preservá-los e operar junto com eles. A existência do valor estético patenteia, por si mesma, um rastro de sobredeterminação em cadeia. Em terceiro lugar, o valor estético corresponde a um momento social-histórico em que o valor não tem mais medidas e em que o valor de troca não possui mais referências lógicas e reais. Quando o valor se faz estético, o capital entra em sua fase de flutuação e, tempos depois, via redes comunicacionais, espectraliza-se por completo (Trivinho, 1998, especialmente p. 37-45).

tema é imperioso imprimir direcionamento teórico distinto do de Haug, que preferiu estudar a questão estética à luz das estruturas d'*O capital*, de Marx, metodologia teórica sem mais adequação às condições estruturais e conjunturais da sociedade tecnológica, em que já não é mais possível falar em determinações estritamente econômicas e em que (aliás, justamente porque) estas comparecem amplamente subordinadas à lógica da cultura, agora representada pelo imperativo e pelos fluxos do código mediático mundial – e não esta subordinada àquelas, conforme a clássica e igualmente polêmica premissa marxista. No mais, atente-se para a seqüência adversativa da argumentação.

Nesse ponto, os argumentos retrogem e se refundem. Se a primeira aparição social organizada do valor estético se realiza, literalmente, no reino das mercadorias, com respaldo na incorporação da arte ao processo de produção, e se, a partir daí, ele já se espalha para todos os setores sociais, deve-se lembrar, com efeito, que, nessa passagem, o valor estético, por se adensar e, bem assim, se saturar, sofre também grande mutação. Essa observação denota – sob todos os riscos de um argumento por demais esquemático – que *o valor estético que sustenta a estética da mercadoria não é de todo semelhante àquele que sustenta a estética da cultura tecnológica*. Enquanto o primeiro se prende, a rigor, diretamente, ao objeto ou serviço mercantil e permanece no círculo de sua gravitação, o segundo, por sua insoldável abstração, spectralidade e imensurável difusão, prescinde dessa atrelagem. Liberado da materialidade da mercadoria, o valor estético que subjaz ao fetichismo estético integral pode circular melhor como fluxo. Pressuposto nas imagens artificiais de todas as telas, bem como nos modelos, nas simulações, nas performances e na autopromoção publicitária de todas as coisas (existentes e não-existentes), ele pode, de fato, provocar melhor efeitos de vertigem.

Para acusar essa sutil dissimilitude numa linguagem desusada – já que o tema é clássico –, *se, por um lado, o valor de troca equivale à forma do valor correspondente à lógica moderna do modo de produção capitalista, por outro, o valor estético funciona como o tipo de valor correspondente à lógica pós-moderna do modo de produção tardocapitalista*.²⁸ Se esse último *modus operandi* diz respeito, primeiro, à flutuação e, depois, à spectralização do capital, isso não se deve senão, propriamente, à força paramétrica do valor estético e de sua intensa irradiação e enraizamento no âmbito das relações sociais. A título de melhor dissecação da proposição, saliente-se: *até enquanto a manifestação do valor estético é menos socialmente acentuada, sua reverberação econômico-cultural é a flutuação do capital; sua expressão pantópica funda, por sua vez, a spectralização não somente deste, mas também de todo o capitalismo como formação social*.²⁹ A flutuação

28. Por inspiração em Jameson (1997, especialmente p. 27-79), em cotejo crítico com Mandel (1985).

29. Essa problemática foi apreendida por Debord (1971, p. 22), há pouco mais de

está para a estética da mercadoria, assim como a espectralização está para a estética da cultura tecnológica, com a ressalva de que, no âmbito dessa última, a flutuação, ao contrário de ser relativizada ou abolida, apresenta-se infinitamente radicalizada.

Se, no começo da segunda metade do século passado, já nada mais existia sem que permanecesse (e mesmo tivesse nascido) subordinado à tutela do valor de troca, na atualidade, deve-se, com efeito, refazer o argumento: *nada do que existe ou se processa no mundo deixa de reger-se, de alguma forma, pelo imperativo estético, pelo código significante institucionalizado.*

III - Horizonte negativo da arte

“A ausência das coisas a si próprias, o facto de não terem lugar tendo ar disso, o facto de tudo se retirar sob a sua própria aparência e não ser nunca idêntico a si mesmo: tal é a ilusão material do mundo.”

Jean Baudrillard (1996, p. 24)

Após o reescalamento teórico e a recontextualização temática anteriormente cumpridas, retome-se, pois, a questão da condição da arte, para reavaliá-la no quadro epistemológico do presente ensaio e para encerrar o arco da discussão.

1. Comprometimento do carácter representacional da arte – neutralização pela liquidação” do potencial simbólico

No início dos anos 40 do século passado, Benjamin (1978, p. 212 e seg.) demonstrou que a obra de arte, ao ser tecnicamente reproduzida em série, resta despojada de sua aura, isto é, do fator histórico que lhe garante a unicidade no espaço e no tempo e, portanto, a autenticidade e autoridade como fundação original. No contexto do presente ensaio, importa ressaltar, mais fundamente, que *a arte, ao ser diretamente incorporada ao processo de produção, despoja-se de seu carácter representacional.* Esta expressão conceitual

três décadas, num quadro epistemológico inteiramente distinto, com ênfase na categoria do espetáculo: “Le spectacle est le capital à un tel degré d’accumulation qu’il devient image”. Do mesmo autor, veja-se também *Commentaires sur la société du spectacle* (1988).

não abrange uma função sociocultural que se esgota na lógica operativa de um espelho: refletir fielmente o real – lema que foi o do realismo na esfera da pintura, ancorado em técnicas perspectivísticas do espaço formalizadas no Renascimento italiano; e que ainda é o da fotografia, especificamente nos casos em que seus usos sociais (seja, por exemplo, no âmbito do jornalismo ou do aparelho policial, seja no universo das práticas familiares) se norteiam, no que tange à relação com a época e com a categoria do controle, exclusivamente por objetivos de registro cotidiano, de documentação, de geração de memória. A expressão conceitual em questão implica, antes, uma função representativa em geral, na direção de um desvelar algo sobre o real, de certa maneira e a partir de certa visão ou sensação de mundo. Num afresco de tipo tradicional, por exemplo, as figurações apresentadas mantêm com o real um certo distanciamento; *ipsis literis*, podem, por isso, evocá-lo. Com a proposição de sua temática, com suas combinações e tons cromáticos, com a perspectiva a partir da qual as figuras e/ou cenários são aludidos, com sua relação com o espaço, com o tempo, com a(s) técnica(s), com o suporte e suas limitações, enfim, com suas possibilidades e constrangimentos, um quadro fala ou faz falar, obviamente, o real social-histórico que o enreda e o constitui, ou contém, no mínimo, um conjunto de indícios que levam a repensar esse real, ao mesmo tempo que, mais prosaicamente, fornece inúmeras informações sobre as condições psicoemocionais do artista durante o processo de criação e sobre os procedimentos estéticos e a natureza dos materiais empregados para a consecução da obra.

Fenomenologia inteiramente diversa ocorre no caso da arte incorporada ao processo de produção – para ficar apenas nesse recorte temático, a fim de elucidar a questão. Nesse plano, a arte, como elemento imanentemente constitutivo do valor e otimizador do valor de troca, *coincide* com a mercadoria (e, por pressuposto, com o processo de sua elaboração, com a sua forma e com a sua significação). Criações artísticas que torneiam ou adornam objetos mercantis, seja pelo *design*, seja pelo rótulo, ou que promovam socialmente tais objetos por meio de recursos publicitários variados (impositivos, em si e por si, como a própria mercadoria promovida, e ainda sob a égide desta, tomada, aliás, como alibi instrumental) – o que não deixa de ser uma prática de adorno do valor de troca, no sentido amplamente ex-

tensivo dessa prática, identitário aos *media* – não mantêm com o real nenhuma relação de distanciamento.³⁰ A materialização desse tipo de trabalho estético é o real.³¹ Tais criações não podem, portanto, *evocá-lo*, no rigor do esquema operatório subjacente a tal verbo; podem, tão-somente, *atualizá-lo*, revelar o seu momento, o seu estágio no quadro geral de sua própria saturação estética) – o seu “estado da arte”, por assim dizer.³² Dito por outro ângulo, em todas as suas modalidades de existência e com suas soluções técnicas, modelares e cromáticas, a arte integralizada à forma mercadoria ou a ela vinculada, direta ou indiretamente, nada “fala” *sobre* o real *environmental*, algo assim como se com ele guardasse relação de exterioridade; ao contrário e antes de tudo, ela *é* – ressalte-se – esse real que a todos permeia, constitui e enreda. Certamente, a arte provê, no caso, a todo instante, indícios que levam a (re)pensar o real. Não obstante, ela o faz a partir de sua condição peculiar, nomeadamente, na função de algo interno a esse próprio “real estético”.³³

Com o comprometimento de seu caráter representacional, a arte – ainda no mesmo plano de abordagem – se despe igualmente de seu potencial simbólico. A neutralização desse potencial culmina em completo autismo: a arte acaba por referir-se e remeter a si mesma como se fosse “o” referente e por autopromover-se como algo absoluto. Incorporada ao reino da mercadoria, ela se transforma num signo vazio – um significante.³⁴

30. A necessidade analítica do emprego do termo “real” neste e nos próximos quatro subtópicos não deve causar dissuasão a respeito do traço predominante – já nomeado – do contexto social-histórico presente, traço que tanto reescalona immanentemente o sentido do mencionado termo, quanto norteia o tratamento teórico do estado do objeto em questão, a arte: não se trata mais do referente/real convencional, mas de um “construto” com outro estatuto, que transcende a acepção que lhe oferece a cláusula terminológica do real e, por isso, vê-se melhor abrangido pelo conceito de hiper-real, de Baudrillard, nos termos anteriormente indicados.

31. Frise-se: nem parte dele faz; é-o.

32. Se é que a metáfora, muito apropriada ao contexto, não prejudica, todavia, a compreensão da tendência da argumentação.

33. Onde o mencionado (re)pensar se põe como um (re)elaborar o *environment* tecnossígnico a partir de seus próprios ingredientes constitutivos, vale dizer, a partir de suas próprias entranhas, e isto com o necessário concurso da categoria da crítica, perfeitamente possível na relação de imanência dinâmica entre sujeito e objeto (se é que tais vetores ainda se põem assim, quer dizer, exteriores um ao outro, mesmo no âmbito da linguagem).

34. Convalidando-se o exposto na nota 24, tal é, aliás, segundo Baudrillard (1997, p. 154), o aspecto igualmente mais relevante em matéria de estética: “O acontecimento fundamental da arte consuma-se quando o Nada aflora nos signos,

Tal esvaziamento encontra correlato – para mudar de registro – no caso da reprodução em série da obra de arte por meios tecnológicos.

Em ambos os recortes, o fenômeno pode ser percebido já no próprio processo de incorporação ou de reprodução. Enquanto, porém, neste último – para evocar os termos de Benjamin –, o esvaziamento se apresenta como abolição da aura, no primeiro processo, evidencia-se como “liquidação” do simbólico.³⁵

2. Corrosão da razão de existência da arte

Para além do exposto, entretanto, se a arte for encarada pelo prisma de sua significação social-histórica mais convencional, a saber, como prática-instituição de que resulta a produção de unicidades e autenticidades plenas de potencial simbólico, deve-se apontar outro esvaziamento, de caráter mais genérico, só perceptível e acessível ao conceito a partir de um mapa de conjunto: diz respeito à *corrosão da razão de existência da própria arte*. Trata-se de um esvaziamento gestado e formalizado no âmbito social-histórico pelo acentuado “estressamento” industrial e pós-industrial dos dois processos mencionados – a integralização da arte na produção e a sua reprodução em série pela tecnologia –, bem como, por extensão, pela extrema saturação dos resultados socioestéticos desses processos, em todo o universo urbano, mormente no âmbito do domo (desde que ele foi transformado em rentável mercado). Tal esvaziamento não é, deles, senão um epifenômeno identitário, um efeito colateral por potencialização.

quando o Vazio emerge no coração do sistema de signos.”

Lembre-se, entretanto, que tal proeza – que, no limite, ecoa a nadificação da cultura – foi melhor efetivada sob o domínio do mercado mundializado a partir do final da década de 40 do século passado, o que não atesta senão o ímpeto a uma só vez criativamente destrutivo e destrutivamente criador do capital (industrial e pós-industrial): em seu movimento histórico (mais aleatório que planejado ou, antes, mais aleatório porque plajejado), o capital desempenha ruidosamente a política de terra arrasada do que existe para moldar para sempre o mundo à sua imagem (o que Marx, aliás, já havia dito), a saber: o deserto, gélido cenário resultante da fluidez máxima de todos os signos e valores, a fim de que as coisas resem, no fundamental, preservadas.

35. O termo liquidação comparece entre aspas para chamar a atenção para o seu duplo sentido, ambos verdadeiros: como aniquilamento e como venda a preço de ninharia, linguagem de negócios tão apropriada ao contexto em questão.

É certo que, já no excesso de mercadorias estetizadas, bem como no excesso de reproduções tecnológicas, a arte encontrou o seu momento de relativização, de neutralização, de anulação. No contexto abordado, não existe processo de incorporação e de reprodução que deixe de se apresentar, ao mesmo tempo, como processo de descredenciamento programado do objeto dessa incorporação e reprodução. No cômputo geral, *é como se, nessa medida, a arte fosse questionada na base, a partir do que ela passa, então, a agonizar como ato instituinte singular e autêntico; é como se – por similaridade – se estivesse diante de um desaparecimento obtuso e sinistro, por arruinação quase total da eficácia estética.*³⁶

Entretanto, ressalve-se, com ênfase, que é somente com o advento, propagação e aprofundamento social da estética da cultura tecnológica – nos termos anteriormente especificados – a partir desses processos que tal pulverização e neutralização encontram a sua máxima definição. Em outras palavras, o esvaziamento geral da arte só se patenteia inteiramente quando essa estética tecnológica – feixe fetichista de significantes –, alastrando-se e freqüentando toda e qualquer produção, passa a indexar os processos e entes em geral do mundo, em seja qual área for.³⁷

3. Arruinamento da dimensão simbólica da cultura

Tais alinhavos teóricos sinalizam para um acontecimento ainda mais significativo – óbvio, em certo sentido, mas nem por isso menos sutil –, apreensível por uma equação dedutiva: se a arte, mercadologicamente plasmada ao existente, vige na base da constituição da estética proliferada, então esta implica, mais que a mencionada decomposição do potencial simbólico, o arruinamento da dimensão simbólica da própria cultura como um todo. *Estética da cultura tecnológica: estética auto-referencial, sígnica, da cultura desprovida dessa atmosfera crucial de significação, o simbóli-*

36. Ao último trecho da assertiva deve-se necessariamente aditar que nem todo elemento enquadrado na cláusula da eficácia ou eficiência estética esgota-se, de fato – como sabido –, no âmbito exclusivo da estética (o qual, tanto mais hoje, converteu-se em absurdo). Não raro, os artistas sempre buscaram a eficácia estética como via de afirmação de outro tipo de eficácia (política, moral, cultural, econômica etc.).

37. A temática será retomada no subtópico 5, mais adiante.

co; vale dizer, tecnoestética da cultura perpassada por imaginários artificiais, por modelos em série, pelos fluxos publicitários auto-referenciais, pelo imperativo performático - uma cultura da simulação sónica do real, tão intensa e docemente violenta em sua reiteração diuturna que - conforme visto - toma o lugar dele, o substitui e, a partir daí, propala o código de seu *modus operandi*: não a praxe da remissão simbólica, que cava, com folga, a flexibilidade, a volatilidade e a complexidade de qualquer cultura, mas o deslizamento previsível e *ad infinitum* numa cadeia socialmente circular de significantes, a qual só se realiza na superfície, no tecido das aparências, e ao calor da maior velocidade possível (a do tempo real), sob a chancela da gentil indiferença das massas.³⁸

Com efeito, e não tanto paradoxalmente, as mesmas reverberações socioculturais apontadas validam-se, em retroação, para a própria estética da cultura tecnológica. Se ela é a plenificação urbanitário-tardocapitalista da produção artística em larga escala e se a plenificação de algo é, a rigor, sintoma de sua própria decadência, então (é possível conjecturar que) a estética da cultura tecnológica, de par com a arte, depara-se também - já nem tão depois de ter-se dado à luz, idiossincrasia do tempo histórico devida à aceleração factual de uma era automatizada - com o ocaso da razão de sua própria existência.

4. Exaustão do projeto teórico da modernidade estética e das vanguardas artísticas

O fetichismo estético integral e sua sombra contínua e inelidível, o esvaziamento da arte, comprometem, na base - como não poderia deixar de ser -, por sua vez, todo o projeto teórico da modernidade estética: também ele, em cadeia, se nulifica. Para registrá-lo à maneira sinóptica e a traços ilustrativos, com relevo para a Escola de Frankfurt:³⁹ exaure-se o propósito de Adorno, embu-

38. Trata-se de condição social-histórica que, por ser irreversível, costuma tripudiar diante dos sistemas epistemológicos tradicionais e modernos, rendendo risos sobretudo a quem, com eles, pretende abordá-la, sem, por isso, conseguir desvencilhar-se das malhas da melancolia política.

39. Por motivos (que o próprio texto, por si, revela) óbvios.

tido na concepção teórica da arte como possibilidade de restauração genuína da transcendência olvidada. Extenua-se também o desejo de Marcuse, instilado no conceito de arte como recusa ou negação integral do totalitarismo cultural da sociedade unidimensional. Definha-se, ainda, em certa medida, a tenção de Jürgen Habermas, pressuposta na visão segundo a qual o domínio da arte permite recuperar o que se encontra ameaçado pela tendência desastrosa da modernidade e pela cultura pós-moderna.

A estetização generalizada e sua sombra perfazem, igualmente, as condições sociotécnicas estruturais que estão na origem do esgotamento dos movimentos artísticos modernistas e pós-modernistas de vanguarda, em especial observado no último quarto do século XX, com prolongamento até os dias atuais. A esse respeito, vale assentar, *en passant*, um comentário. Tal marcescência, depositária da morte do sujeito e da obstrução das possibilidades de transformação revolucionária da sociedade pela flexibilidade do sistema industrial e pós-industrial vigente, foi amplamente reconhecida – sabe-se – tanto pelos defensores do modernismo e, mais ainda, do pós-modernismo, quanto pelos seus críticos. Não obstante, a admissão desse fato histórico – o qual não deixa de corresponder, *vis-à-vis*, a claro decréscimo de criticidade no universo das artes –, quando feita tomando-se como critério exclusivo de referência a lógica interna e até as idiossincrasias dos próprios movimentos mencionados (como se eles houvessem malogrado por si próprios, sem nenhuma ligação com o estágio tecnológico alcançado pela produção material da vida social), constitui enfático engano teórico. Na atualidade, em especial – há pelo menos três décadas de um processo avançado de mistura da arte à vida social –, *é impossível prescindir de notar que a razão da decadência das vanguardas artísticas radica, em grande medida, justamente (embora de maneira inespecífica, indeterminada, sendo, por isso, difícil de comprovar empiricamente) no contexto cultural de saturação estética em que a atividade artística se insere, bem como no processo de dissuasão operada por esse contexto sobre tal atividade.*⁴⁰

40. Essa tese não pode (ou não poderia) ser objeto de descaramento acadêmico devido ao seu caráter sobremaneira especulativo. Por certo, trata-se, transparentemente, menos de uma hipótese de trabalho do que de uma proposição teórica. Como tal, ela se expõe privada, a contragosto, dos instrumentos

5. Buraco negro da nebulosidade estética

Encerram-se, no quadro teórico-epistemológico anteriormente traçado, tanto mais aproximadamente quanto possível, as condições socioculturais e tecnológicas que se apresentam, cada vez mais profunda e radicalmente, como amplo e concreto quadro de fundo para toda e qualquer abordagem teórica e crítica atual (e, bem assim, para todo e qualquer procedimento empírico) no interior do universo artístico.

Os argumentos assentados formam, em conjunto, o que, a rigor, pode ser designado de *horizonte negativo da arte* – já, pois, realizado –, situação cultural indefinida e duvidosa quanto à sua natureza, em tudo um tanto fatídica quanto ao seu futuro, sem dúvida adversa na maioria dos aspectos, que coloca em cheque a sobrevivência da arte como fundação autêntica, bem como o seu sempre desejado impacto na circularidade dos fluxos significantes do social.⁴¹ A resplandecência ponderativa de um tal horizonte não sobreleva senão, por retroação, asserções anteriores – em suma: o lugar social da arte, se sempre restou vitimado por intempéries e vilipêndios na história, na era da estética da cultura tecnológica tornou-se tanto mais amplamente problemático. Se outrora imperavam fatores causais expressos na veemência centrífuga de uma alquebrada ventura econômica, de desumanas condições de saúde (dos representantes da arte) e da hostilidade burguesa (para vincular o assunto apenas ao passado recente) – esta hostilidade que sempre anteviu na arte nada mais que ninharias, exceto quando os cifrões avultavam aos olhos, projetando promissores dividendos –, agora os fatores causais, sem tanta suspensão dos anteriores e dispendo-se em circularidade (na qual acabam por se confundir com os próprios efeitos), expressam-se como força diametralmente oposta, a saber, na forma da centripetação estrutural da familiaridade homeostática e positivista que soa a voz comercial da metrópole, por

metodológicos necessários capazes de torná-la patente. A dissecação de suas mediações é, pois, tarefa que remanesce para a teoria – se é que um dia ela poderá ser devidamente cumprida.

41. A desinência do argumento requer, conforme nele mesmo notado, considerar-se, no pormenor, para todos os fins do presente subtópico, tanto mais a arte que se quer autônoma, heterodoxa, movida diretamente pelo criticismo e, mais ainda, pela necessidade de confronto com a forma de organização do social e, por conseguinte, pela distinção.

sua polpa como por seu invólucro, se assim se pode dizer. Essa preocupação com a condição da arte Baudrillard (1997, p. 153) a encaminha de maneira indagativa (não sem denotar, neste caso, certa melancolia camuflada):

A arte (moderna) teve a oportunidade de integrar a parte maldita, sendo uma espécie de alternativa dramática à realidade, traduzindo a irrupção da irrealidade na realidade. Mas o que pode ainda significar a arte num mundo hiper-realista por antecipação, cool, transparente, publicitário? (...)

A arte interpretando o desaparecimento do seu objeto, e o seu próprio desaparecimento, ainda era uma grande obra. Mas e a arte tentando se reciclar indefinidamente apropriando-se da realidade?

Se, por um lado, na busca da assimilação, a arte, como manifestação antropológica integral, confunde-se com o movimento tecnológico do real que amplamente a barganhou; se suas materializações não conseguem mais, em si e por si mesmas, destacar-se do substrato que cimenta e matiza a arquitetura do complexo contextual genérico, tal fato não indica senão o quanto se tornou difícil, por outro lado, no plano da obra e de sua eficiência estética, bancar, com rigor, o jogo da diferença. Não obstante, diferenciar-se ou, em outras palavras – com a licença para o uso talvez indevido, embora muito oportuno, de uma metáfora astrofísica –, escapar do *buraco negro da alta taxa de indistinguibilidade em relação à nebulosidade estética*: eis um dos maiores desafios contemporâneos da arte.⁴²

42. Horizonte negativo e buraco negro cavados, diga-se de passagem, pela própria arte em seu movimento de explosão extensiva, monopolizado e colonizado por seu braço mais teleológico-popular. Se, por conseguinte, eles agora se lhe aparecem como desafio, não é de se concluir senão que ela mesma assim os colocou, paradoxalmente, em seu caminho. (Veja-se, em complemento, a nota 57.) É condição que, de toda forma, não deixa, agora, de repercutir na teoria da arte. Assim como toda e qualquer reflexão contextualizada a respeito do vetor estético na sociedade tecnológica contemporânea não pode prescindir de levar em boa conta o avançado estado de saturação desse vetor, toda e qualquer consideração sobre o estatuto da arte nesse universo deve, igualmente, enfrentar a relativa ou cabal indistinção dela em relação ao conjunto e, por extensão, também a sua dissolução.

Se não se trata de um jogo impossível, tampouco se afigura fácil quanto à primeira vista possa parecer. A estipulação de uma “inconfundibilidade” estilística, formal e conteudística (seja em qual setor artístico for, sobretudo no que tange às artes visuais), mesmo quando bem talhada, não é mais argumento consistente, nem garantia de bom êxito no que tange ao enfrentamento desse desafio.⁴³ Em vista dessa incerteza e do ceticismo que dela promana, Adorno (s/d., p. 11) enceta, no ocaso da década de 60 do século passado, o seu

43. Poder-se-ia aventar, mais que outrora, que, em virtude da saturação estética, tudo o que diz respeito à arte e ao seu campo de produção próprio se demoveu para o terreno cifrado das sutilezas objetais. A arte só poderia, assim, ser reconhecida nestas e por estas, tanto mais porque elas concentram informações que valorizam a história e a autoridade da obra, ao mesmo tempo que, por isso, são capazes de diferenciá-la, desde o pormenor, da “grosseria” estética *environmental*.

Esse juízo refaz, pois, o argumento da necessidade de conhecimento especializado prévio para habilitar-se à relação com a obra e com tudo o que diz respeito ao campo da arte. Para além da mera aquilatação, a consciência da natureza da própria arte estaria, segundo esse argumento, inextricavelmente atrelada a um melhor assesto do olhar, de um certo olhar, para ser enfático. Apenas a sensibilidade tecnicamente melhor preparada pela sociedade excludente para perceber nuances – na hipótese de que estas dão acesso a significações mais profundas, que tanto presidem quanto rubricam uma obra – poderia (pôr-se como um) saber o que é, de fato, arte.

Se bem que contra tal argumento não pese acusação de ausência de veracidade – por mais essencialista, elitista e, pior ainda, evolucionista que ele seja (e o tem sido) –, não se pode dizer, tampouco, que ele tenha deixado de se relativizar amplamente, e isto por razões que, a essa altura, o presente ensaio já deve ter tornado óbvias. A saturação estética, em seu turbilhão ou remoinho, concorre para transornar e liquefazer de tudo um pouco. Do mesmo modo e com a mesma força que o excesso sobreleva a especificidade, ele a pulveriza no quadro de fundo de uma vertigem que faz fronteira com a obliteração.

Na contracorrente do mencionado argumento, deve-se reconhecer que, na era da saturação estética, um olhar do tipo indicado se tornou tão necessário, de maneira tão absurdamente absoluta, que ele mesmo já não existe mais em boa monta social para fazer frente à demanda contextual de sua existência. O hiperexagero de sua premência técnica, forjado pelo excesso estético, acaba por não encontrar mais contrapartida prática, a sua devida e plena solvência; eis que ele cunha, assim, a própria impossibilidade de realização desse olhar. Ultrapassagem total da capacidade das singularidades pessoais pelo “estado da arte” da sociedade, sobrepujamento irreversível e insolúvel, trata-se de um caso típico de sacrifício prévio por inexequibilidade, no grau de idealidade requerido pelo contexto.

Acresce ao exposto o fato de que, no atual estágio da estética da cultura tecnológica, o argumento em questão pouco resistiria a um cotejo entre, por um lado, as obras de cujas sutilezas ele se nutre para garantir sua legitimidade e, por outro, as diversas versões semelhantes, senão idênticas, a essas obras, (versões) comercializadas e difundidas – por empenho da reprodução técnica de alta definição ou mesmo da contrafação apurada –, isto obviamente menos do ponto de vista dos procedimentos técnicos empregados do que do dos resultados estéticos. De mais a mais, o problema posto não se esgota na aferição da legalidade do original, muito menos se resolve nesse domínio. O argumento de legalidade, alibi moral de constrição à melhor assimilação do argumento *ad auctoritatem*, não supre a carência de consistência da tese da proeminência e sobredeterminação das sutilezas em matéria de arte.

testamento estético com uma proposição peremptória – antecipada no subtópico 2, acima – e, ao que tudo indica, visionária, que recobra, a cada dia de enraizamento da estética da cultura tecnológica, mais validade:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência.

Pouco mais à frente, Adorno desfecha, em palavras palpáveis:

*Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos.*⁴⁴

Asfixia da “antítese social da sociedade”

Um desdobramento bem assestado dessa tendência argumentativa, mesmo em nome de uma radicalização mais acentuada das hipóteses teóricas, só não faz que reforçar o que os meandros subentendidos de tal tendência o conseguem, a contento, por si próprios.

44. Sublinhe-se, com efeito, que as assertivas reproduzidas Adorno atira, de certa forma, contra a sua própria vontade teórica, reivindicando, para a sua concepção estética, um espaço de honra para a riqueza flexível da (na falta de melhor palavra) “ambigüidade” no plano do conceito, criadora do jogo e da complexidade simbólica. Para além da tese do desaparecimento da arte, Adorno (*ibid.*, p. 14) aposta na preexistência e na prevalência fundamental de um substrato indestrutível que, mais que presente na arte, a preside:

Atualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá a ser ou não o necrólogo da arte, mas também não deve brincar às orações fúnebres; não tem em geral que constatar o fim, reconfortar-se com o passado e, independentemente de seja a que título for, transitar para a barbárie como represália pelos seus excessos bárbaros. O conteúdo da arte passada, mesmo que a arte possa agora estar suprimida, suprimir-se, desaparecer ou prosseguir no desespero, não deve necessariamente caminhar para o seu declínio.

Nessa perspectiva, tanto faz qual seja a condição concreta de manifestação de um resultado estético. “A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade.” (*Ibidem.*)

Qualquer vertente fenomenológica em filosofia, na contracorrente do pensamento adorniano, vincularia imanentemente uma coisa à outra – vale dizer, a arte e o seu substrato (conteúdo), obra e situação –, fazendo, pois, delir-se uma no momento em que se acusasse o comprometimento da respiração da outra.

O universo estético, inflado por uma espécie de arte por demais sinérgica, inviabiliza, paradoxalmente, a própria arte, pela deportação de sua genuinidade. *Quanto mais a arte se põe em nome de sua integração ao todo, mais ela se exila de si própria, despachando-se para o nada.*⁴⁵ Em outros termos, a mesma estética que realiza, por um caminho, a arte é aquela que, por outro, relativiza as suas possibilidades políticas e culturais (embora nunca tarde a afirmar suas possibilidades econômicas, promitente córrego de morte), através do bloqueio ou minoração de sua melhor pulsação, via profusão descomunal de produtos artísticos. De outro ângulo ainda – num enfoque mais detido –, o modelo de arte que, ao longo do tempo, de braços dados com o valor de troca, granjeou predominância rechaça, por abraço aberto e doce deglutição que a tudo anulam, a arte autônoma e heteróclita.⁴⁶ *É assim que, como ato instituinte singular e autêntico de uma “antítese social da sociedade”* (Adorno, s/d., p. 19), *a arte acaba por sofrer um processo de asfixia.*

Se esse acontecimento de desterro, de dissuasivo estorvamento e de obliteração é paradoxal, é menos pela lógica nele inscrita do que por seu caráter permanentemente intrigante: conforme antes sugerido, quanto mais um contexto se torna pleno de determinado elemento, este, ao contrário de existir mais e melhor, fenece pela quintessência de sua própria redundância. *Assim se passa com a arte: ela é, em boa medida, uma vítima tecnológica de sua própria banalização tardocapitalista, pós-moderna.* Não por acaso, o fetichismo estético integral pode melhor fetichizá-la: o que jaz tem maior propensão a se tornar fetiche. A este tudo o que se concebe vivo costuma render alguma forma de culto.

6. Deslocamentos sintomáticos da produção artística

Para sobreviver, livre da obliteração que lhe saqueia o melhor brilho, e recobrar sua função social-histórica, a arte necessita

45. Em ressonância às notas 24 e 34, não é demais pontuar, *en passant*, que esse nada é óbvio e inteiramente distinto daquele de que, no mesmo contexto, fala Baudrillard.

46. Comentando a perspectiva de Hegel acerca da morte da arte, Adorno (s/d. p. 14) expressou-se de maneira enfática:

A revolta da arte, teleologicamente posta na sua 'posição relativamente à objectividade' do mundo histórico, transformou-se na sua revolta contra a arte; é inútil profetizar se ela lhe sobreviverá.

recolocar-se em novas bases. A esse respeito, uma das principais tarefas reflexivas do presente é justamente saber melhor quais são essas bases e aferir quais as efetivas possibilidades de tal redefinição.⁴⁷

Nunca como hoje, no delírio da nebulosidade estética, foi tão premente, por exemplo, (re)fundar a arte da arte.⁴⁸ Mais que outra, a arte carece não de uma qualquer metalinguagem, mas de uma sua própria, forjada por ela mesma, a fim de reelaborar a autoconsciência tanto da natureza processual prática de seu mister e de sua inserção na dinâmica cultural, quanto, principalmente, do seu movimento social-histórico.

Seja como for – e em que pese boa parte dos argumentos expostos no subtópico 2, acima, e no anterior –, é isto o que, em boa medida, tem-se testemunhado nas últimas três décadas, no âmbito da empiricidade dos próprios processos.

Porque a arte, de par com a vida – com a qual construiu sua história de mimese –, tem fome vida, ânsia por reprodução e perpetuidade distintivas (por mais que pressuponha ou exiba a morte a todo instante, via iconografia, sonoridade e textualidade prolíficas), ela, como requintada herdeira de Fênix, busca, por meio de suas vertentes contemporâneas (sobretudo mais heterodoxas), sem tantas ilusões quanto ao desejo teleológico-vanguardista, izar respostas reativas ao existente, através da elaboração de *deslocamentos socioculturais e transpolíticos contínuos*, a fim de burlar o que lhe neutraliza a partir das entranhas.⁴⁹

47. Tarefa que, cabe enfatizar, concerne tanto ao labor teórico-prático representativo do campo artístico, quanto aos setores de produção cognitiva que lhe são (aparentemente) exteriores, em especial a filosofia e a sociologia. No que concerne àquele labor, o desafio antes mencionado o mundo tende a legar como prerrogativa de artistas-intelectuais afeitos especialmente a nuances tanto dos modos diversos de produção da obra, quanto da relação entre a natureza desta e a estrutura do contexto. Trata-se, mais que isso, de um desafio aberto àqueles que não se furtam em responder à ameaça pantópica à dignidade da arte por meio de um levar, mais que a obra, o processo teórico-prático da arte com pinça e lupa, para usar uma expressão prosaica, pela força e justeza de sua semântica.

48. O que – não há razão para confundir-se – pouca relação tem com a motivação autista da arte pela arte (muito menos com as “façanhas artísticas da própria arte”). Trata-se, antes, de uma arte fadada a tornar-se objeto de si mesma mas em direção muito diversa, a daquela em que o pólo cognoscitivo, mantendo-se aberto ao mundo, lança estrategicamente uma reflexão contínua sobre si próprio, entrega-se a um inteiro (re)pensar-se; em suma, de uma arte continuamente auto-reflexiva (para além da própria estética, inclusive), alerta ao jogo (mediático e não-mediático) do contexto.

49. Adorno (s/d., p. 28) já havia percebido o problema:

Registrem-se, a grandes traços sinalizadores, alguns desses desvios arbitrários, dessas mudanças estratégicas de rota.⁵⁰ Se a incorporação da arte ao processo produtivo e a sua reprodução serial por meio da tecnologia comprometeram a unicidade e a autenticidade do objeto artístico, a arte promoverá, mais intensamente, o deslocamento da aura, fazendo-a recair no processo de elaboração estética, em vez de no produto final: a arte se auto-afirma como hiato vivo, como durante criador, como enquanto intenso – única “ambiência” (atmosfera-*locus*) que se colocaria como fonte exclusiva de sentido de vida no âmbito artístico –, após o que tudo, mormente a obra, resta enquadrado na cláusula do morto. Se o excesso de produtos artísticos industrializados e a multiplicação infinda de suas reverberações sociais no plano do significante operam – nos termos antes demonstrados – uma reversão da promessa estética, na forma de um processo de anulação generalizada que amaina, por sua vez, a eficácia das unidades artísticas, a arte vai, mais que nunca, perseguir, obsessiva e quase metodologicamente, o choque anti-comercial (e todos os seus derivativos), o abalo emocional, a descarga energética, a produção de estranheza, a devastação do pudor, até a repugnância, explorando a fronteira com todas as modalidades de sensacionalismo mediático e fazendo da impressão fatal, inapagável, do bizarro menos uma proposta estética iluminista de desconstrução e reeducação dos sentidos do que uma nutriente esperança de longa sobrevida para si (arte), assim resolvendo, por ilusório que seja, a equação contemporânea de sua condição sitiada.⁵¹ Nessa direção, a arte emprega pedaços de roupas destroçadas de vítimas de guerra; estimula a práxis de obras feitas com pele, sangue, esperma humanos; estampa imagens de corpos moribundos soropositivos; incorpora animais esquartejados em estado de putrefação quimicamente controlada; instrumentaliza a nudez de seus próprios representantes,

A arte não reage à perda da sua evidência apenas através de modificações concretas do seu comportamento e dos seus procedimentos, mas forçando a cadeia que é o seu próprio conceito: o de que ela seja arte.

50. A tarefa é cumprida suspendendo-se, no momento, a sistematização de exemplos concretos.

51. De qualquer forma, a lógica que preside esse e outros deslocamentos (abaixo aludidos) resulta óbvia: porque a saturação estética vigente narcotiza, por assim dizer, os sentidos, é preciso, ao menos, sacudi-los, e bem.

genitálias à mostra; e assim por diante.⁵² Se o princípio valorativo predominante na estética da cultura tecnológica é o da(o) construção/construtivismo ou, na pior das hipóteses, o da destruição domesticada, comercial, portanto inócua, a arte, por seu braço perverso mais radical, vai, na esteira do choque, empenhar fidelidade à destruição real (mediante algum tipo de documentação visual), admitindo situações que, por mais que incorporem a simulação e a dissuasão, implicam mortes verdadeiras.⁵³ Se o fetichismo estético integral é talhado pela lógica do visível, a arte, em percurso mais raro, devotará apreço ao pólo oposto: abrindo caminho para a invisibilidade como estilo, fabricará pinturas em miniatura para serem vistas tanto melhor com lupa. Se a estética generalizada é, em suas unidades formais, opaca e, de certa forma, inflexível (no que respeita à relação entre sujeito fruidor e objeto, na qual só há lugar para a prática da contemplação dentro de condições de contigüidade corporal ao produto cultural), a arte não tardará a abraçar – seja através da previsão de procedimentos práticos de recepção que definam, eles sim, a obra, seja através do uso de suportes técnicos imateriais, fluidos, voláteis – o modelo da participação interativa, própria da área informática (estendendo, inclusive, de maneira indiscriminada e totalmente inapropriada, o sentido desse modelo para contextos de recepção não-informáticos), com o objetivo de, enfim, facultar ao sujeito a possibilidade de inserção na obra.⁵⁴ Se, nessa mesma esteira, o olhar e a audição constam alçados ao patamar de sentidos predominantes, em detrimento dos demais, a arte, respondendo por outra

52. De se notar, *en passant*, que o próprio sistema publicitário, amplamente carente de cenários a cada vez mais impactantes, assenhorou-se – Benetton à frente – de algumas dessas sugestões, propostas e/ou tendências artísticas, o que só confirma a voracidade da estética da cultura tecnológica, por seu vetor mediático.

53. Se é que o descrito pode ser chamado genuinamente de arte.

54. No que toca ao universo virtual, a imagem numérica, considerada em seja qual recorte for, *on-line* ou *off-line*, é disso não somente um exemplo em abundância, senão ainda a condição *sine qua non* para a efetividade mais sofisticada dessa inserção. Comparecem aqui a infografia, a *Web art* e outras modalidades de arte digital.

A exemplo da observação feita na nota 52, lembre-se, com efeito, que, além de essa reserva de intervenção já fazer parte da própria estética da cultura tecnológica, o universo mediático áudio/visual (de massa e interativo) como um todo tem, nessa característica, a sua pedra angular, técnica e plenamente realizada desde, pelo menos, as duas últimas décadas do século passado, com a peculiaridade de, no caso, não se tratar, em absoluto, de arte. Como estratégia de disputa de mercados de audiência, o sujeito é sempre “convidado” (e vigiado) a realizar incursões em cadeia: no objeto tecnológico, no produto cultural, nas redes comunicacionais, via solução

política da percepção em escala sociocultural, reivindicará, mais ainda, em paralelidade à produção do choque como estratégia estética, uma relação diferente com os sentidos desprezados (fadados, como tal, a uma atrofia antropológica ainda não de todo aferida), cavando neles a ondulação reflexiva ou a agitação crítica que a estética da cultura tecnológica não é capaz de produzir, por descrédito óbvio: a arte radicalizará, por exemplo, a sua consubstanciação em obras (de pequeno a grande porte) – feitas de guloseimas – destinadas a “desautomatizar” o olfato, a esgrimir o paladar e a convidar à (não raro, interdita) interação tátil (confundida com interatividade) com as mesmas.⁵⁵ Se um dos calcanhares de Aquiles do universo estético é a duração (em virtude seja da natureza de seus suportes, seja de seus modelos hegemônicos), a arte se porá, mais que nunca, em busca de materiais e elementos percíveis ou de procedimentos estéticos propositadamente ultravulneráveis ao transcurso do tempo:⁵⁶

instrumental de participação (telefonía, fax, e-mail, chat etc.). Já não basta, no contexto de recepção mediática, manter-se próximo ou justapor-se ao aparelho de base, a fim de encetar o consumo simbólico, por mais atento e auto-consciente que este seja; é preciso “entrar” e cumprir o ritual da participação. Não se tenha dúvidas: no compasso das décadas, as necessidades mercadológicas estruturais do sistema mediático não o fazem senão engendrar soluções tecnológicas e sugerir procedimentos sociais que só intensificam e aprofundam o seu caráter autoritário ou, melhor, totalitário, ao mesmo tempo em que esse sistema os adocica vivamente, como forma de dissuasão, no que toca tanto a cada pomenor, quanto ao efeito de conjunto. Posto que a questão implica, em seu centro, a imagem, cabe ressaltar que esta é a sua fase mais atual e, em muitos casos, socialmente maciça, que propende para uma maior banalização mundial nas próximas décadas. Sobre esses temas, veja-se Trivinho (1999, Parte I, Capítulo VIII, e Parte II, Capítulo V; e 2001, p. 187-207).

55. Tátilidade que, dependendo da proposta estética em jogo, é arbitrariamente prevista como fator inexorável de autodestruição da obra e, bem assim, como termômetro fidedigno da resposta do público.

56. Em especial, a *Web art*, criação estética elaborada exclusivamente para o filão *multimediativo* do *cyberspace*, mencionada na nota 54, é menos uma arte ligada ao vetor espacial que ao vetor do tempo – do tempo tecnológico, tempo real, tempo, pois, perdurável, por mais que radique na origem de processos sociais e manifestações culturais efêmeros.

Por fincar-se no universo eletrônico imaterial, socialmente irradiado através de terminais videográficos, trata-se de uma arte cuja fenomenologia somente se entrega mediante acionamento do equipamento de acesso a tal universo. A “contemplação” de uma obra assim regulada, bem como a exploração de suas possibilidades e potencialidades por meio de recursos interativos condicionam-se a uma *provocação* de base (para evocar e contextualizar um conceito caro a Heidegger). Caso contrário, para todos os efeitos, a *Web art*, como fenômeno, não existe; permanece “estocada”, em estado (por assim dizer) de latência, em inteira disponibilidade, porém fora do campo da visibilidade.

A sombra do arco que abrange desde a opacidade e inflexibilidade dos modelos e tendências da arte que sustentam a estética da cultura tecnológica até a perdurabilidade dessas produções artísticas, a *Web art* aposta numa vereda híbrida, dificilmente apreensível sem a consideração dos devidos interstícios.

em ambos os casos, abrir-se-á à pura efemeridade, com obras destinadas à autodesintegração, patenteando-se, por isso e além de tudo, no seio da morte, como arte do desaparecimento.⁵⁷ Enquadram-se nessa tendência – mais que em circunstâncias acima subentendidas – as instalações artísticas.⁵⁸ Se, no contexto do fetichismo estético vigente, a arte, circunscrita ao reino da substancialidade de um valor

57. É justamente em torno desse desejo inaudito de auto-obliteração, pulsátil na arte contemporânea, que a propensão programada ao efêmero motiva alguns comentários. A arte nunca teve, aliás, nenhum medo da morte. Trata-se aqui, no entanto, de sua própria morte – por mais sazonal, esporádica ou reversível que seja –, no âmbito de uma estética bem demarcada.

As nuances que mediam essa tendência artística e as características estruturais do contexto estético estudado no presente ensaio – nuances que migram de um lado a outro, sem, no entanto, dar-se tão imediata e facilmente à percepção teórico-conceitual – podem, eventualmente, causar ainda confusão (ou reforçá-la) no que concerne à relação dessa tendência com o desaparecimento da arte operado difusamente pela estética da cultura tecnológica, conforme referenciado no final dos subtópicos 2 e 5 do tópico III, acima. Estratégia reativa consciente, egressa de proposta estilístico-metodológica definida, o desaparecimento correspondente à inclinação artística em questão não é, contudo, nem de longe, da mesma ordem daquele tipo de desaparecimento; sob tal ponto de vista, não poderia, portanto, enquadrar-se nele, por mais que, de outro ângulo, os resultados estéticos em jogo possam porventura sê-lo, com todas as tintas.

O desaparecimento objeto desta nota significa trabalho estético-cultural com o tempo como matéria-prima manipulável, quase como outra qualquer no universo da arte. Contestando tanto a perdurabilidade áudio/visual do fetichismo estético integral, como, de resto, toda a tradição de durabilidade das obras de arte, esse desaparecimento pode tanto ser absoluto, de duração infinita, na modalidade de um estado defeituoso estrutural, como tal irreversível – o que até poderia fazer erroneamente supor não deixar ele, no caso, de convergir para a (radicalização da) hipótese do horizonte negativo da arte –, quanto pode ser relativo, intermitente, de caráter periódico ou aleatoriamente cíclico, dependente de condições específicas do campo e do mercado da arte. Nesse mosaico, uma obra – aqui uma instalação (como a próxima oração do próprio texto dá disso conhecimento, junto com a nota correspondente) – pode fazer-se visível em determinado momento e, ainda nele mesmo, desintegrar-se para sempre, não se exibindo depois senão exclusivamente em material documental-pictográfico; ou pode dar-se à luz em momentos oportunos, por desintegração e reimplantação em lugares e circunstâncias diferentes. Em ambas as vertentes, o desaparecimento, porque previamente arquitetado, pertence inextricavelmente à própria obra e ao processo que ela, em si, representa; mais ainda, define-os, na verdade, exalando, ele mesmo, como tal, já, arte. A respeito dessa temática, registrou-se em outra oportunidade (Trivinho, 1998b):

Toda concepção de obra de arte como instalação – sem contar aquela que a encara como processo, como um fazer apenas, não importando o resultado material daí proveniente – é um exemplo de arte que, nada mais tendo a ver com o tempo das longas durações (característica exclusiva da produção estética desde a antiguidade clássica até o século XX), dispensa a sua perpetuação [como tal], descarta o seu lançamento [como obra] para a posteridade; vale dizer, tendo por referência o tempo curto, denega o tempo ao advogar o próprio desaparecimento nele.

58. Em adendo à nota anterior, recorde-se que as instalações artísticas, em geral identitárias ao esquema da autenticidade do único, por mais que se exponham além de uma vez – nisso estando de par com o teatro –, são um caso exemplar de

de troca funcional e pragmático, carece de um dimensionamento objetual quase incondicional – exceção feita, nesse aspecto, à arquitetura –, ela vai, então, esmerar-se em aumentar o seu raio horizontal e vertical de projeção pública, realizando, a céu aberto, no espaço urbano, instalações de traços desmedidos e imponentes: envolvendo megamonumentos, efeitos especiais a laser e outros recursos aparatosos, deseja tragar a cidade inteira, de modo estético-procedimental contrário à doxa. Se, na mesma esteira de proliferação do valor de troca, a arte alinhada à estética da cultura tecnológica lança ao mundo, a todo instante, produtos e serviços em/atraves de suporte físico convencional (inclusive todo e qualquer material eletrônico de tipo analógico), reforçar-se-á, sobretudo na orbe das metrópoles e cidades médias mais desenvolvidas, o encontro entre arte e carne, em todas as modalidades da *body art*, o corpo se instituindo, pela técnica e pela tecnologia, como campo de registro estético, mormente quando irreversível.⁵⁹

Todos esses deslocamentos de foco e ação estéticos – como eles mesmos se deixam apreender – constituem algo sintomático em si mesmos.⁶⁰ Não sendo cumulativos, mas podendo, por evidente, comparecer alternativamente mesclados, eles comunicam, antes de

busca do deslocamento da aura, de que falava Benjamin. O sucesso do empreendimento é tanto mais radical e conseqüente quanto a instalação-evento se esgote na vez em que se realiza – vale dizer, entregue-se ao *desaparecimento absoluto* – e não seja reproduzida por nenhum meio, sobretudo audiovisual, caso em que se perpetua tão-somente na e pela memória do público presente. Seqüência pré-tecnológica rara – senão absurda, impossível – nos dias atuais.

59. Pensando-se, em especial, nas tatuagens: esse cruzamento fatal entre arte e carne, que demonstra e põe na ordem do dia a potência histórico-antropológica de cenários culturais originários ou, ao menos, imanentemente conexos à natureza, vê-se representado, ao nível teórico mais abstrato, pela junção inextricável entre o imaginário residual das condições de uma vida humana tecnologicamente primitiva, própria da floresta, e a consciência das possibilidades infra-estruturais avançadas das zonas metropolitanas. Reinvenção artística (socialmente estabilizada) por regressão histórica.

60. Vale lembrar, *en passant*, que eles se dispõem, a rigor, na mesma direção de experiências precedentes recentes e bem conhecidas, delas se distinguindo, no entanto, ao dilatar, distender e matizar o seu substrato (a saber, o desvio estratégico), levando-as às últimas conseqüências: entre outros exemplos, a exploração política (*lato sensu*), via estética, de certos tabus, como resposta direta ao conservadorismo moral; e o retorno à arte artesanal promovido pelo movimento *hippie* nos anos 60 do século passado, como reação política e cultural à estética serial da produção industrial. (A respeito do último caso, não é de todo dispensável dizer que, passadas mais de três décadas, toda e qualquer proposta de retomada desse ideário não deixa de soar reacionária, rósea nostalgia de uma estética pré-tecnológica que os dias hodiernos tem equacionado ao cume da melancolia política.)

mais nada, a situação geral da arte como movimento ontoantropológico diversificado, não raro cifrado numa dimensão inacessível a uma satisfatória apreensibilidade; e, ainda, mostram que a referência básica para a afirmação das tendências artísticas neles fincadas são, mais que nunca, não as injunções internas a estas e, por extensão, as rupturas de que se nutrem, mas a especificidade histórica do contexto tecnoestético integral. Se, em sua sinuosa trajetória, aprouve normalmente à arte responder ou remeter-se ao todo (por fraturado que ele sempre possa ter-se apresentado) – o que não significa, necessariamente, reivindicação de integração a ele, nem *a priori*, nem *a posteriori* –, agora essa rubrica vê-se tanto mais coroada de veracidade.

Incerteza do devir, atelia e defecção da esperança

Não obstante, a lógica dos deslocamentos apontada, por não se assentar num eixo comum e por apontar simultaneamente para diversas direções – fato que, aliás, não é somente positivo, como também sedutor –, oferece um ensinamento ainda mais fundamental. A teoria estética e social que sempre vinculou à arte, de forma imanente, um projeto ou desejo teleológico apriorístico restou significativamente arruinada. Ao contrário do que, no caso, estampam enganosamente as aparências, *a arte, abalada em seu vir-a-ser na era da saturação estética, fonte dissimulada e despercebida da vertigem de seus rumos, não é mais depositária de nenhuma esperança fundamentalmente crível e creditória*. De par com a maioria das práticas hodiernas, sobretudo no âmbito das metrópoles e cidades médias, *a arte tornou-se, a rigor, uma atividade sem devir definido*,⁶¹ *no que respeita ao impacto (aqui, mais político que cultural) de suas propostas*. Se, como Adorno costumava argumentar – e supondo-se ainda apropriada ao caso a sua perspectiva teórica –, a inutilidade social subjacente ao processo constitutivo da arte sempre foi, para esta, a garantia radical de seu maior potencial crítico e um dos pontos de honra de seu estatuto histórico na

61. A esse respeito, ela é, aliás, uma espécie de timoneira dessas práticas, a contar que o substrato de tudo o que ocorre de inédito e profundo na sociedade não deixa de pulsar antes na sensibilidade dos que laboram – com ou sem consciência histórica – no campo artístico.

cultura totalitária do utilitarismo e do valor de troca,⁶² essa caução meritória vê-se, na atualidade – ao menos por enquanto –, cumulativa e marcadamente indexada pela atelia ou, se se quiser, pela hipertelia.⁶³ Esse acontecimento, cuja evidência de ser apenas conjuntural pode induzir a equívoco de interpretação, não somente salienta, como também – e principalmente – estressa às últimas conseqüências (senão implode) a apreensão dialético-hegeliana, por Adorno (s/d., p. 13), da arte no processo histórico:

A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.(...) O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. (...) A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é.

Por certo, nem sempre ausência de telos equivale necessariamente a suspensão da esperança.⁶⁴ Fique claro, porém, por um

62. Nos termos da dialética de Adorno (s/d., p. 15): "A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade".

63. Na acepção que lhe confere Baudrillard (1983): alucinação implosiva da finalidade, por excesso [daquilo que pretendia ter (ou mesmo tinha) alguma meta intrínseca a ser cumprida].

64. Dispensável consignar, a essa altura, que a argumentação do presente ensaio não desacredita, muito menos nega, a validade hodierna (e doravante) da produção artística, sobretudo a de vertente heterodoxa e crítica, que não fecha com a forma de organização e funcionamento do existente, tanto no âmbito técnico-pragmático, quanto no âmbito mais abstrato, imaginário, valorativo.

Em evocação a passagens da nota 1, a argumentação apenas cartografa o (novo) contexto de fundo da arte, a crítica incidindo, a todo tempo, mais sobre este, com certa pressão nas tintas, como política de reflexão teórica, para a otimização da *epistême*.

O pêndulo postural básico do presente estudo – a saber, nem a concessão teórica de apoio exclusivo, melancólico, a formas, esquemas e contextos artísticos do passado, nem tampouco a de apoio político-ufanista a formas, esquemas e contextos artísticos que mais não fazem senão reforçar a estética da cultura tecnológica – pode realmente causar mal-entendidos, fato que se intensifica mais ainda em virtude de o presente ensaio não estar alinhado nem ao essencialismo da estética moderna de Adorno, nem ao niilismo irônico do pós-modernismo de Baudrillard acerca do descartável destino da arte, e isto mesmo que, em pontos nevrálgicos da perspectiva teórica aqui adotada, possa com eles concordar amiúde – de modo simultâneo –, em que pese tratar-se de perspectivas teóricas, epistemológicas e metodológicas diametralmente opostas. (O resultado filosófico da descrença conscientemente conquistada de Adorno comunga, no que toca à arte, com o resultado teórico do niilismo inegociável de Baudrillard. Evidência que não deixa de ser paradoxalmente curiosa.)

lado, que a esperança defectiva, aqui referida, é a que ressoa o clamor de uma essência última, de um fundamento de base, de uma verdade unitária. Essa esperança, que durante toda a era das ideologias, desde pelo menos o século das Luzes, impregnou a arte, dissolveu-se por completo na derradeira crise dos valores e metarrelatos tradicionais e modernos a partir da Segunda Guerra Mundial (Trivinho, 2001, p. 39-78). Sublinhe-se, por outro lado, não estar, nem de longe, também em jogo aqui nenhuma esperança de tipo artificial promovida diuturnamente pelos *telos* institucionais (a saber, o das corporações bancárias, dos institutos previdenciários e de pecúlio, das administradoras de planos médicos e cartões de crédito, das companhias de seguro, dos cassinos, e assim por diante), todos eles dependentemente insuflados pela linguagem publicitária do sistema mediático, este mesmo o maior e mais legítimo negociante atual de ilusões teleológicas, semeadas por todo e qualquer produto cultural e mesmo nas entrelinhas da programação diária. Esse tipo de esperança a arte que não se verga à doxa e preza o seu próprio nome se encarregou há muito de varrer de seu vocabulário, deixando-a com prazer à variedade de arte que faz da sinergia com a estética da cultura tecnológica o seu *modus vivendi*. A arte – ressalte-se – prescinde, pois, de ambos esses zelos de fé.⁶⁵

Não é improvável que deixe de residir justamente nessa defecção de esperança, nesse seguir atético específico – nos termos demarcados –, *o diferencial contemporâneo da arte: seu maior trunfo, subsumido em seu atual potencial crítico, seria, nessa perspectiva, o nihilismo visceral quanto a si mesma, ao contexto social-histórico e ao seu lugar e estatuto nesse contexto.*⁶⁶ Tal

65. Se é possível afirmar algum tipo de esperança que evite, simultaneamente, a impostura viciosa de uma visão fundamentalista e o ufanismo das certezas por uma transcendência teleológica – formas de relação com o mundo não raro gêmeas, esta última abrangendo toda e qualquer volúvel aposta em seja qual for a noção pragmática e positivista de futuro, em especial a ingenuidade política em relação aos finalismos operacionais do sistema tecnológico e comunicacional instituído –, não é matéria de discussão do presente ensaio. É bem possível, no entanto, que a arte e/ou o campo laborioso que responde por ela já viva(m) há tempos esse tipo de esperança, e isto por mais problemática que seja a própria categoria da esperança – por exemplo, ela dança voluptuosamente no ponto de encontro entre a linha sintagmática do futuro e a linha paradigmática da barbárie – e por mais difícil que seja desvinculá-la dos procedimentos existenciais antes mencionados.

66. Se a arte, assim inclinada um pouco mais à heterodoxia, pode – como já o faz – desbravar novas fronteiras, depende inteiramente de sua ebulição criadora, no que toca especialmente à relação consigo própria, em resposta à época.

assertiva é, não obstante, lançada com larga distância em relação à anti-aposta cético-irônica de Baudrillard (1997, p. 156) na arte, crença desiludida que congela *a priori* esta última num futuro de pulsação artificial, no qual a única motivação existencial em jogo se esgotaria na simulação infinita da auto-legitimidade própria. Em suas palavras:

A arte terá direito a uma segunda existência, eterna – semelhante a dos serviços secretos que, como sabemos, não têm mais, depois de muito tempo, segredos para roubar ou trocar, mas não deixam de florescer, protegidos pela superstição de sua utilidade e chamando a atenção da crônica mitológica.

Os deslocamentos antes assinalados – um par deles de clara resistência cultural sublimada pela estética –, por mais flácidos e metastáticos que sejam, acenam com o descarte de tal aridez espargida, mesmo que o quadro de fundo analisado no presente ensaio esteja permeado pelo *nonsense*.

Independentemente da taxa de equívoco ou acerto de tais apontamentos, eles não têm senão por mérito atrair a atenção para o fato de que, mais que nunca, a estética da cultura tecnológica repõe (e, ao mesmo tempo, justifica) a indagação fundamental que entrecorta o fio dos tempos e que há anos se lança para o encantador frontispício de um horizonte negativo: que, de fato, quer-se dizer quando se diz “arte”?

Bibliografia

ADORNO, T. W. s/d. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. 1970. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: SUR.

BAUDRILLARD, J. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Galimard.

_____. 1981. *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.

_____. 1983. *Les stratégies fatales*. Paris: B. Grasset.

- _____. 1996. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D'Água (Coleção Mediações).
- _____. 1997. *Tela-total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.
- BENJAMIN, W. 1978. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 209-244.
- CELAN, P. 1999. *Cristal*. Sel. e trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras.
- DEBORD, G. 1971. *La société du spectacle*. Paris: Champ Livre.
- _____. 1988. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gérard Lebovici.
- KROKER, A.; COOK, D. 1988. *The postmodern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*. Houndmills: Macmillan.
- HEIDEGGER, M. 1978. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, UnB (Biblioteca Tempo Universitário).
- HAUG, W. F. 1997. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Unesp.
- JAMESON, F. 1997. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática.
- MANDEL, E. 1985. *O capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural.
- MARCUSE, H. s/d.a. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro.
- _____. s/d.b. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1967. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1970a. *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: SUR.
- _____. 1970b. *Ética de la revolución*. Madrid: Taurus.
- _____. 1978. "A arte na sociedade unidimensional". In: Costa Lima, Luiz (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 243-256.
- MARX, K. 1983. *O capital*. São Paulo: Abril Cultural, v. I, livro primeiro, t. 1.
- SFEZ, L. 1994. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola.
- TRIVINHO, E. 1998a. *Redes: obliterações no fim de século*. São

Paulo: Annablume/FAPESP.

_____. 1998b. "Notas sobre o tempo na sociedade tecnológica".
São Paulo: cópia reprográfica, 4 p.

_____. 1999. *Cyberspace: crítica da nova comunicação*. São
Paulo: Biblioteca da ECA/USP, 466 p.

_____. 2001. *O mal-estar da teoria: a condição da crítica na
sociedade tecnológica atual*. Rio de Janeiro: Quartet.

VIRILIO, P. 1984. *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*. Paris:
Galilée.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio da Reitoria da Universidade Tuiuti do Paraná. É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. Endereçamento dos textos

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ para:

- CEPPE – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Setor de Editoração – Revista *Significação*

Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio

CEP 82010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654 E-mail: editoracao.ceppe@utp.br

ou para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*

Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209

CEP 05508-900-1 - São Paulo – SP

Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: ceppi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es). contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para

reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.

- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.

** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

¹Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.
Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.
- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.

- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. n° 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. “*O princípio de gratuidade do Ensino Público*”.
Jornal da UTP. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. “*A influência francesa no discurso da moda*”. In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. “Nome do artigo”. *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. “Computer – administered surveys in extension”. *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

**EDUARDO PEÑUELA
CAÑIZAL**

Anotações sobre a imagem mestiça
num quadro de Rivera

**ROSANA DE LIMA
SOARES**

Telas e janelas, molduras das imagens

**GERALDO CARLOS DO
NASCIMENTO**

O tempo mnésico da enunciação
e o tempo crônico do enunciado
em *Carlota Joaquina*

**ARMANDO EDSON
GARCIA**

O dito originário da linguagem

**TIEKO YAMAGUCHI
MIYAZAKI**

La referencialidad despótica y la
liberación retórica: una lectura de
fotografías de Sebastião Salgado

**FRANCISCO GERARDO
TOLEDO RAMÍREZ**

Arte y visualización en los nuevos
medios, una estrategia de dislocación
del sentido y la identidad

KATI ELIANA CAETANO

Três leituras sensoriais na publicidade

**MARIA LETICIA
RAUEN VIANNA**

Resenha visual - uma entre tantas
transgressões possíveis

EUGÊNIO TRIVINHO

Horizonte negativo da arte na era
da saturação estética