

Síntica.n

revista brasileira de semiótica - novembro 2000 14



SIGNIFICAÇÃO

revista brasileira de semiótica

Significação

revista brasileira de semiótica - novembro 2000 14

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Eric Landowski

Kati Eliana Caetano

Maria Bemadette Cunha de Lyra

Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal

Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Gelson Santana

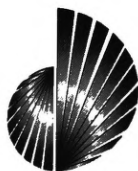
Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Ilustração da Capa

Henrique P. Xavier



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Centro de Pesquisa em Poética da
Imagem / CEPPI

Conselho Científico

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Ismail Norbero Xavier (Vice-coordenador)

Mauro Wilton de Souza

Maria Bemadette Cunha de Lyra

Fernando P. Rocco Scavone



Universidade Tuiuti do Paraná

Apoio

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

if)
/XNN/pLUME



CONSELHO EDITORIAL

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

Coordenação editorial
Mara Guaseo

Assistente editorial
Joaquim Pereira

Preparação de originais
Cleusà Conte

Editoração Eletrônica
Raimundo Lopes Pereira

impressão: novembro de 2000

ANNABLUME editora comunicação
Rua Padre Carvalho, 275 Pinheiros
05427-100 São Paulo SP Brasil
Tel. e Fax: (011) 3812.6764 - Televidas: 3031.9727
<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 7 In memoriam
- 9 Viagem pela heterodoxia.
ISMAIL XAVIER
- 21 Realidades urbanas como fotografia
KATI ELIANA CAETANO
- 41 A proposta realista no cinema de arte: o caso de
As amorosas
RENATO LUIZ PUCCI JR.
- 63 Os riscos do texto e da imagem - Em tomo de *Balinese character* (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead
ETIENNE SAMAIN
- 89 O espírito da gota d'água. As videoinstalações de
Fabrizio Plessi e a mídia terciária
NORVAL BAITELLO JUNIOR
- 97 A anamorfose na composição de *Las meninas* de Picasso
GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
- 119 Em torno do objeto - uma experiência de intertextual idade
MAURICIUS FARINA
- 147 Pós-modernidade: uma prática antropofágica?
DENIZE CORREA ARAÚJO
- 163 As múltiplas faces de um rosto feminino
ELIZABETH BASTOS DUARTE
- 177 A fotografia no cinema *noir*: uma relação entre-imagens
MARCIA ORTEGOSA
- 199 As molduras de *Belle de jour*
SANDRA FISCHER
- 217 Estatuto e práticas do texto jurídico segundo uma
perspectiva sociossemiótica
ERIC LANDOWSKI
- 237 De santas a suspeitas e pecadoras
EUCLIDES MARCHI

In memoriam

Em seu livro *Figurativização e metamorfose*, Ignacio Assis Silva, com o teor preciso da sua escrita, diz:

Todos os que leram alguma coisa minha, ouviram aulas ou palestras dadas por mim, sabem que minha formação em semiótica é, nuclearmente, greimasiana. Falar em Greimas traz logo à lembrança seu companheiro de lutas no campo das linguagens, Roland Barthes. Ambos representam dois caminhos, dois modos de fazer ciência que, em certos pontos, se cruzam. Mesmo em R. Barthes, há lugares onde transparece, às vezes a duras penas, o Drang nach Wahrheit. Mas o Barthes de que a gente mais gosta é o do Prazer do texto, de Fragmentos de um discurso amoroso, o Barthes de A câmara clara. Porque é aí que se espraia a Lust am Trug. Só que o grande segredo de Barthes reside exatamente na sua escritura que tece e entrama de tal forma os dois grandes componentes dos modos de conhecer que acaba fazendo-nos realmente saber com sabor (...).'

Ignacio é, apesar da distância que agora nos separa, o amigo e companheiro que me fez ver a semiótica como ciência, que me deu lições de rigor e, em muitas ocasiões, deu-me também lições de abismo, pois sabia, como poucos, que o texto da vida tece e entrama segredos que ele driblava com um sorriso enorme, um sorriso que não posso esquecer...

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

1. Assis SILVA, I. *Figurativização e metamorfose: o mito de narciso*. São Paulo, Unesp, 1995, p. 25.

Viagem pela heterodoxia

ISMAIL XAVIER

Escola de Comunicações e Artes/USP

Resumo

Este artigo focaliza o longa-metragem de Arthur Omar, *Triste trópico* (1974), numa análise breve que descreve suas relações internas com especial ênfase para sua montagem vertical, que articula imagem e som a partir de um princípio de descontinuidade e não-sincronia. A descrição serve de apoio para um movimento interpretativo que assume as relações intertextuais como uma dimensão fundamental dos processos de significação atualizados pelo filme.

Palavras-chave

cinema brasileiro, montagem, cinema experimental, viajantes

Abstract

This article is focused on *Triste trópico* (1974), a film by Arthur Omar. A description of its composition underlines the vertical montage which articulates image and sound following a principle of discontinuity, a disjunctive editing. This descriptive move is followed by an interpretation in which, together with this internal law of composition, intertextual relationships are taken as a fundamental component of the signifying processes engendered by the film.

Key word

brazilian movie, montage, experimental movie, travellers

Nos caminhos do cinema experimental, o movimento de questionar a narrativa - endereçado às suas formas clássicas - articula-se, muitas vezes, ao franco elogio aos contadores de histórias presentes de forma deslocada, porém essencial, em filmes que, ao lado do gesto transgressor da norma, fizeram questão de afirmar seu fascínio pelo relato de experiências. No cinema moderno, Godard é uma das figuras nucleares deste movimento duplo, jogo de suspensão da narrativa ou reconhecimento da sua crise que, por outras vias, a reafirma nas citações e nos espaços de aparentes digressões criados pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. *Pierrot le fou* (1965) é filme exemplar nesta direção e, não por acaso, se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens que marcam muito bem o gosto do cineasta moderno pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e de som que expõem materiais que se estranham, falam da crise do sujeito e provocam o choque numa direção conceitual ou poética. A recuperação, pela Cinemateca Brasileira, de *Triste trópico* (1974), longa-metragem de Arthur Ornar, permitiu a retomada de contato com um filme singular em que esse jogo duplo é trabalhado de forma original, conduzido por uma montagem vertical que dispõe voz e imagem em descompasso. Aqui, o cineasta, sem dúvida, dialoga com Godard, notadamente *One plus one* (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman) mas radicaliza o estranhamento de som e imagem, ao mesmo tempo em que assume mais decididamente o legado de Eisenstein na concepção da montagem. Esta é assumida como um instrumento de precisão,

divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional. Ornar justapõe imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narrativa que, nela mesma, exhibe uma sintaxe clássica..

Em *Triste trópico*, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o Dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior brasileiro. O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do Dr. Arthur não encontra as suas imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do Dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa. Isto é típico no caso das imagens de uma família burguesa e seu lazer bem arejado numa cidade do interior nos anos 20, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aeroplanos, ruas tranquilas e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos, e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados.¹ Há uma constante

1. Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso (1988).

presença do carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Ornar, revela-se uma viagem insólita, dado o estilo do registro. A montagem realça o efeito deste desfile de máscaras estranhado pela inserção freqüente de gravuras que tematizam os primeiros contatos do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo. Tal cotejo é pontuado por outras inserções: o filme exhibe uma série de fotografias de viagem do próprio Arthur Ornar, o cineasta, pela Europa em visita a museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos - o das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural das curas milagrosas e dos males terríveis, instância em que a imagem de *Triste trópico* encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do Dr. Arthur tal como relatada pela voz de Othon Bastos.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo oferecido pelo filme. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo). *Triste trópico* desestabiliza mas, ao mesmo tempo, atíça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas. Além disto, pelos cruzamentos que provoca, marca sua diferença face aos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, em que o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo. E marca

divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional. Ornar justapõe imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narrativa que, nela mesma, exibe uma sintaxe clássica..

Em *Triste trópico*, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o Dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior brasileiro. O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do Dr. Arthur não encontra as suas imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do Dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa. Isto é típico no caso das imagens de uma família burguesa e seu lazer bem arejado numa cidade do interior nos anos 20, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aeroplanos, ruas tranquilas e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos, e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados.¹ Há uma constante

1. Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso (1988).

presença do carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Ornar, revela-se uma viagem insólita, dado o estilo do registro. A montagem realça o efeito deste desfile de máscaras estranhado pela inserção freqüente de gravuras que tematizam os primeiros contatos do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo. Tal cotejo é pontuado por outras inserções: o filme exhibe uma série de fotografias de viagem do próprio Arthur Ornar, o cineasta, pela Europa em visita a museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos - o das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural das curas milagrosas e dos males terríveis, instância em que a imagem de *Triste trópico* encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do Dr. Arthur tal como relatada pela voz de Othon Bastos.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo oferecido pelo filme. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo). *Triste trópico* desestabiliza mas, ao mesmo tempo, atíça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre e do longo caminho de retorno à casa. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas. Além disto, pelos cruzamentos que provoca, marca sua diferença face aos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, em que o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo. E marca

também a sua diferença face ao estatuto da viagem no imaginário atual, cuja ressonância desconhece fronteiras e se projeta em cinemas de diferentes países. A viagem é assunto-chave nesse momento em que a itinerância, o contato com o estrangeiro, o choque de “tempos históricos” são tomados como experiências matrizes a serem trabalhadas por uma dramaturgia que procura dar conta dos aspectos transnacionais que dominam as relações humanas dentro da crescente compressão do espaço-tempo (consulte sua memória e verifique a quantidade enorme de filmes, hoje, em que tal presença da viagem transnacional é dado central).

Claro que o universo de jornadas migratórias, guerras e choques culturais tem agora uma configuração bem específica, mas guarda ainda relações com a tradição milenar que Ornar explora, não tão preocupado com referências à matriz homérica quanto Angelopoulos, mas concentrado num outro momento especial de compressão do espaço-tempo: o círculo das navegações que geraram as empreitadas coloniais e a conseqüente constelação de experiências de choque, sincretismo e violência que estão no centro de muita discussão sobre as formações nacionais na região dos trópicos. O filme de Ornar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe, um dado que se faz nítido, por exemplo, na forma como ele faz confluir os traços contraditórios das viagens transatlânticas - ou, internamente, o circuito litoral/sertão/litoral. Seu movimento é o de repor as marcas de todas essas experiências de choque na maneira como ele registra, em imagem, o seu próprio tempo presente no Rio de Janeiro. Através da apresentação das variadas formas de repressão que atuaram nesta geografia marcada pela empresa colonial, o que o filme propõe é uma discussão da “tristeza brasileira” coagulada, tal como observada nos idos de 1974, em pleno regime militar. Uma imagem, perto do seu final, recolhe todos os ecos: observamos a fotografia de uma mulher que, talvez diante de um desfile militar, exhibe o grito de dor, tendo a seu lado uma criança e uma bandeirinha verde-amarela.

Heterodoxo, na linguagem e no seu modo de inserção no contexto, *Triste trópico* exhibe uma homologia tipicamente moderna entre estilo e assunto; articula um conjunto de conexões imaginarias que bem poderiam fazê-lo um capítulo da história universal da infâmia, à Borges (este, sem dúvida, é figura inspiradora na formulação dos paradoxos). A aventura do Dr. Arthur é um intrincado diálogo de textos, imagens e referências musicais latino-americanas que se expande trazendo sempre um senso de que há sistema na sucessão das coisas, embora seja difícil configurá-lo. Diante de seus enigmas, uma solução hoje sem- interesse seria bater na tecla das operações desconstrutoras dirigidas ao próprio cinema como sendo a pauta por excelência do filme. Isto seria dissolver nossa possível relação, emocional, intelectual, com as experiências que narração e imagem, cada qual a seu modo, põem em foco. Quando falo em homologia entre estilo e assunto, penso na forma original de *Triste trópico* se inserir no imaginário da formação nacional, do choque e do sincretismo. Sua montagem não quer apenas falar sobre um tipo de experiência, mas quer fazê-la atuante nos movimentos do ver e ouvir do espectador de cinema. O essencial é que cada espectador confronte o problema da credulidade tal como ele se dá nos contextos aí trabalhados, seja o da cultura dos almanaques e do visionarismo do Dr. Arthur, seja o da experiência histórica das navegações, esta experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvia dizer destes espaços de aventura, medo e danação. Tal hierarquia faz mais espessa a zona cinza entre o real e o imaginário e, ao retomá-la, como revisão crítica mas também como desejo do inusitado, o filme repõe um debate secular sobre a crença na palavra ou na imagem, debate que teve conotação especial exatamente nesta experiência histórica aí evocada.²

2. Minhas observações sobre viagem, hierarquia dos sentidos e heterodoxia no período colonial se apóiam em Mello e Souza (1987; 1993).

Tratando de heterodoxias e sua repressão nos trópicos, *Triste Trópico* encontra a tradição alegórica do cinema brasileiro moderno centrada na questão do messianismo. Neste eixo, vem fechar um ciclo iniciado com a peregrinação dos protagonistas de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. O filme de Ornar é, por assim dizer, o termo final de uma inversão de sentido operada sobre a esperança de salvação. A busca do paraíso, antes tomada como impulso inspirador de atitudes revolucionárias de longo alcance, adquire aqui uma tonalidade trágica: a experiência fracassa, irremediavelmente, e não está destinada a uma redenção futura. Como antes o fizeram outras alegorias nacionais, entre 1967 e 1970, Ornar dissolve a teleologia da história (a idéia de revolução e emancipação como destino) que fundamentava uma visão épico-nacional do impulso messiânico.

O Dr. Arthur mergulha no interior para, ao contrário do antropólogo que observa e anota, intervir como um “agente interno” na condução de uma comunidade. Seu visionarismo, no entanto, embora se ajuste a uma tradição do catolicismo popular-sincrético europeu e envolva experiências que não eram alheias às culturas indígenas pré-colombianas, termina por conduzir o protagonista a uma experiência grotesca de quem, ao invés de anunciar uma nova era, encontra a morte natural de indivíduo isolado em cujo corpo irrompem sintomas que recuperam o imaginário da peste. É como se, a exemplo de Kurtz a personagem de *Heart of darkness*, de Joseph Conrad - seu movimento fosse na direção de uma verdade interior que encontrasse no contato com a alteridade a ocasião para um “vir à tona”. O mergulho na experiência insólita, porém familiar, tem como desenlace a morte estranha, misto de contaminação pelo mundo da selva e viagem para dentro de si mesmo.

Ironicamente, o exame do cadáver do Dr. Arthur é feito à luz de uma ciência médica no estilo 1900, positivista e etnocêntrica em sua forma de diagnosticar a loucura. Tal diagnóstico se lê, no filme, com a citação dos termos usados por Euclides da Cunha ao narrar o exame do cadáver de Antônio Conselheiro após a derrota de Canudos. Faz-se aqui presente o fato histórico que foi central para Glauber,

assumido, porém, numa chave trágica: o Conselheiro é evocado enquanto cadáver exposto à dissecação dos vencedores, não como raiz vigorosa da profecia do “sertão vai virar mar”

Amargo em seu diagnóstico, *Triste trópico* emoldura esta morte com o inventário da repressão à alteridade na tradição cristã, aludindo a um mundo de medos e torturas que teve, por ocasião da descoberta do Novo Mundo, um de seus episódios exemplares. Insere, assim, a biografia do Dr. Arthur num esquema secular de repetições em que, em nome da razão e do progresso, promoveu-se o extermínio das experiências alternativas de ordenação do mundo, de crença, de vida social. Neste sentido, o “triste” aqui não se refere às memórias de Lévi-Strauss simplesmente, mas também a uma tradição de observar o lado negativo da formação nacional, tal como o fez, por exemplo, Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, apoiado numa literatura de viajantes correlata à iconografia que Ornar apresenta. Ou, para trazer o lado mais próximo, tal como o fizeram *Terra em transe* e o Cinema Marginal em sua representação do inferno tropical.

Se a América tropical é ponto de acumulação da violência, o carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica. É momento de glória da heterodoxia, mas também é viagem envolvida por este senso de uma condenação que permanece à espreita e que o filme trabalha, na montagem, até o fim. Na contaminação recíproca, o imaginário de violência trazido pelas gravuras, a jornada catastrófica do Dr. Arthur, a inocência do álbum de família e a festa dionisiaca no Rio de Janeiro terminam por revelar conexões inesperadas. Carnaval e movimento messiânico encontram sua dimensão comum de transfiguração de uma experiência dolorosa que vem se repondo ao longo de uma história que o filme não conta, mas sinaliza em fragmentos emblemáticos, não faltando a tortura do inquisidor colonial, a voz de Hitler que se ouve muito perto da narração da morte do Dr. Arthur, as alusões a 1974 e seu marco militar.

Afastado da teleologia glauberiana de deus e o diabo, Ornar constrói um mundo de reiteraões que se afasta da alegoria da esperança, esta em que o mergulho na experiência delirante era urna forma de expor a “astúcia da Razão” no caminho rumo à liberdade. E constrói a alegoria em que a jornada do herói visionário leva efetivamente ao abismo. Igualados o sertão e o mar, aproximados peregrinação messiânica e carnaval, onipresente a tristeza dos trópicos, a fórmula da passagem sertão-mar perde sua potência transformadora. Face às raízes bíblicas, ainda hegemônicas no sincretismo glauberiano, *Triste trópico* define outra perspectiva de observação da história. Esta perde o seu vetor de salvação e, na ausência do *telos*, só pode oferecer instâncias pontuais de redenção, teatros de êxtase momentâneo, seja o da face gloriosa do folião, seja o da rainha coroada na ongada.³

Configura-se aí uma nova variante do cinema brasileiro em seu esforço de pensar o todo a partir da atenção às questões ardilosas, como os fenômenos de consciência e o estatuto das formações imaginárias no tecido social. Combinando o tema da viagem, o senso rigoroso da experimentação e a rara capacidade de articular um imaginário de ramificações seculares, *Triste trópico* é um dos filmes mais instigantes que emergiram do cinema brasileiro moderno. Obra singular, surpreende mesmo a quem esteja familiarizado com as tendências deste cinema nos anos 60 e início dos anos 70. Nem Cinema Novo nem Cinema Marginal, ela recolheu, no entanto, o eco destas experiências que dialogaram com o Modernismo e compõem uma história de interrogaões que têm visado redefinir os termos da oposição entre civilização e barbárie, razão e loucura, desencantamento do mundo e experiência religiosa no contexto brasileiro.

3. Estou aqui me referindo também ao ensaio fotográfico de Arthur Ornar *A antropologia da face gloriosa*, bem como a outros trabalhos seus, como o vídeo *A coroaão de uma rainha* (1993).

Bibliografia

- CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAIS, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- . *Inferno atlântico: demonologia e colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

Realidades urbanas como fotografia

KATI ELIANA CAETANO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Investigar as representações da cidade em ângulos cuidadosamente escolhidos por fotógrafos profissionais é o tema deste ensaio. As fotos analisadas respondem à solicitação de mostrar a cidade de São Paulo como uma megacidade no final do século. A base narrativa comum de todos os discursos estudados revela o caráter paradoxal indefinível das grandes cidades, e suas figuras expõem imagens urbanas em permanente construção. Com este trabalho ficam evidenciados os mecanismos discursivos de uma poetização da referente para o que se manifesta como um flagrante da cidade.

Palavras-chave

análise de textos urbanos, semiótica visual, figuras, efeitos de sentido

Abstract

This essay aims to investigate representations of the city through angles carefully chosen by professional photographers. The photographs which are analysed in this work give an answer to the solicitation of showing São Paulo as a megalopolis at the end of the century. The common basis narration of all studied discourses has revealed the paradoxical and indefinable character of big cities, and their figures expose urban images in permanent construction. Finally, all the evidences point to what is manifested as a flagrant of the city provided by the discursive mechanisms of the referent's poetise.

Key words

urban texts analysis, visual semiotics, figures, sense effects

*De uma cidade, não aproveitamos as suas
sete ou setenta e sete maravilhas, mas a
resposta que dá às nossas perguntas.
(Ítalo Calvino)*

Introdução'

São Paulo (e região metropolitana) tem aproximadamente 20 milhões de habitantes, está em 4² lugar como a cidade de maior densidade demográfica do mundo.

*É uma cidade espalhada, estendida sobre o planalto como um lençol de **patchwork**. Em muitos lugares falta arrumação. A impressão que se tem é de uma emergência, como se ali se amontoassem provisoriamente as vítimas de alguma calamidade.*

Não é possível planejar urbanismo e arquitetura para todos numa cidade onde nasce uma criança a cada dois minutos, aonde chegam 220 mil migrantes por ano, de onde saem outros tantos, onde funcionam 33 mil indústrias, de minúsculas até enormes, 220 mil pontos de comércio e serviços, e surgem 250 quilômetros de ruas novas por ano.

Apresenta um dos sistemas de transporte urbanos coletivos mais conturbados do mundo, em circulação pelas ruas das cidade com 5 milhões de automóveis, um para cada dois habitantes, do que derivam

Este trabalho foi apresentado originalmente no IV Congresso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, em La Coruña, Espanha, 1999. Agradeço a Fernando Scavone pela reprodução das imagens realizada no Laboratório do Núcleo de Pesquisa da Imagem - ECA/USP

índices alarmantes da poluição sonora e um ambiente externo irrespirável. Na sua aventura cotidiana pela cidade, o paulistano vive a iminência de deparar-se “com um assassino que mata a cada duas horas” e um “ladrão que age a cada dez minutos” “É uma cidade antiga, de 445 anos”, “que esconde e destrói seu passado”, onde “os prédios antigos são recusados: ou derrubam ou os deixam apodrecer como uma coisa viva, morta.” “No entanto, (como compreender?), uma pesquisa do Gallup mostrou que 80% dos moradores acham a cidade bonita” e os carros circulando em suas ruas movimentadas e congestionadas portam adesivos que dizem: “Eu amo São Paulo”

Essa descrição apocalítica de São Paulo, recortada pela leitura que o escritor brasileiro Ivan Ângelo faz da cidade (AMARAL & FERNANDES JR., 1998:273-93), assemelha-a a tantas megalópoles nesse celebrado final de tempos: de século, de milênio e, para os brasileiros, de 500 anos de distanciamento do primeiro encontro histórico entre europeus e índios no contexto da parte sul do novo continente americano. Definidas pela ONU como grandes espaços urbanos com mais de 10 milhões de habitantes, as megalópoles, ou megacidades, para usar um termo mais moderno, são geralmente caracterizadas em textos verbais e visuais por traços comuns associados aos temas do caos, da contradição, da fugacidade, da densidade da massa humana, do ritmo alucinado, da verticalização que se estende de forma desordenada.

O presente trabalho retém dessa multiplicidade temática alguns recortes, com base na análise de fotos realizadas em 1998 por 15 fotógrafos paulistas profissionais e publicadas em álbum, onde se alternam imagens visuais e textos verbais sobre São Paulo. Os textos verbais acompanham os visuais, ora explicando-os, ora parafraseando-os com o fito de registrar, lingüisticamente, o que as imagens expõem ou insinuam.

Algumas relações serão estabelecidas com a literatura, mas as fotos constituem o objeto privilegiado da presente investigação pela simples razão de que nelas dois aspectos se evidenciam: 1) suas imagens falam mais do que o olhar do artista capta, 2) o filtro poético que interpõem na visão daquilo que aparece como a “reprodução fiel

da realidade” atualiza detalhes ou conteúdos que poderiam passar despercebidos ao olhar do transeunte na cidade. Esses dois fatores estão suficientemente expostos por Walter Benjamin, no ensaio sobre a “Pequena história da fotografia” e sintetizados em dois fragmentos.

O primeiro que diz:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar, é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (...) Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994: 94).

E o segundo, transcrevendo Brecht, que afirma a impossibilidade cada vez mais sentida de que as simples reproduções da realidade digam algo sobre a realidade: “As relações humanas, reificadas - numa fábrica, por exemplo - não se manifestam. É preciso, pois construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (apud BENJAMIN, 1994: 104).

Não se tratará aqui, portanto, da “fotografia como arte”, mas da “arte como fotografia” (BENJAMIN), em outros termos, de como a arte representa a cidade por meio de suportes em que a ilusão da realidade e a sensação de proximidade com o objeto olhado se fazem sentir fortemente presentes.

Os contrastes da cidade em registro fotográfico

As imagens representadas nas fotos podem ser divididas em três blocos, dos quais foram selecionadas algumas reproduções para a exposição.

1. O primeiro agrupa imagens de São Paulo no eixo temático da modernidade. É a São Paulo de grandes edifícios modernos,

mistura elegante de concreto, vidros e metal, de largas avenidas e estruturas simétricas (Fotos 1 e 2, de Cássio Vasconcellos), onde transitam homens de terno e pastas executivas discutindo negócios (Foto 3, de Rômulo Fialdini), centro financeiro e comercial integrado ao mercado mundial e espaço povoado de bancos internacionais gigantescos, os novos monumentos de sua expansão industrial e comercial vertiginosa neste século. Ao espaço exterior assim configurado correspondem interiores luxuosos de museus, memoriais, teatros e outras instituições que dão a São Paulo a medida de sua atualização artística e cultural integrada ao contexto de outros centros consagrados no mundo (Fotos 4 e 5, de Gal Oppido).

Essa é a São Paulo que inunda os cartões-postais, os retratos de álbuns turísticos, os cartazes publicitários. Por meio dessas imagens o paulistano se sente irmanado ao “primeiro mundo” criando ilhas de segurança, conforto e emdição no conglomerado de outras “são paulos”



Foto 1



Foto 2

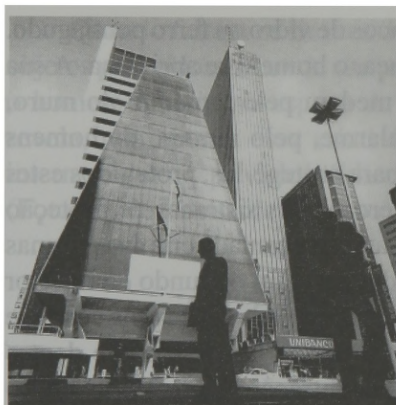


Foto 3



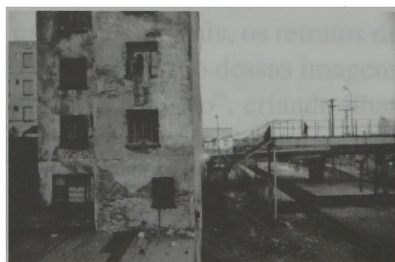
Foto 4



Foto 5

2. O segundo bloco de fotos revela a parte feia e dura da cidade: em contraposição a uma riqueza extrema, o choque da miséria (Foto 6, de Pedro Martinelli); ao lado do novo e moderno, o velho e o antigo que se deterioram (Foto 7, de Cristiano Mascaro). Não se reforma o velho, nem se espera que ele acabe. O novo é construído em cima, ao lado, justaposto (Foto 8, de Arnaldo Pappalardo). O espaço vai se organizando sem projeções ou cálculos, tudo se encaixa em diferentes níveis, convivendo lado a lado a riqueza e a pobreza delimitadas por espaços fictícios, como uma rua, um rio, ou pelos limites de uma cerca, de uma grade ou de um alto

muro perfilado por pedaços de cacos de vidro ou ferro pontiagudo. Na ilusão de liberdade e segurança, o homem se aprisiona. A sua tranquilidade e o seu poder se medem pelo tamanho do muro, pelos recursos sofisticados de alarme, pelo número de homens armados que cercam suas casas para protegê-las, protegidos estes também por cães adestrados e ferozes. Os sistemas de proteção não são exclusivos das classes ricas: cada camada cria suas formas e recursos de segurança, mas todas revelam o mundo do interior para o exterior pela perspectiva de uma grade ou de uma cerca de arame farpado dando a impressão de que as pessoas de dentro estão presas num campo de concentração (Foto 9, de Pedro Martinelli).

**Foto 6****Foto 7****Foto 8****Foto 9**

Quando faltam os limites do espaço privado e o aconchego dos objetos possuídos, *décor* de sua presença estável e tranqüila no mundo, o homem os cria no espaço da imaginação, e a câmera registra e revela, não apenas essa criatividade, mas a suspensão do espaço interno/externo, privado/público, que a grande cidade proporciona (Foto 10, de Leonardo Colosso).



Foto 10

O seguinte fragmento de um depoimento sobre São Paulo é especial a esse respeito:

São Paulo tem magníficos territórios previstos - ou adaptados - para a cultura. Porém, é perverso o momento que vivemos: vai-se a um concerto ou a uma exposição excepcional, sai-se “em estado de graça”,

como em transporte, e se é impiedosamente jogado “na massa ” necrosada da metrópole, com tudo o que a nossa paradoxal realidade traz implícito: o ruído ensurdecedor, as pessoas se acotovelando, a fila para retirar o carro do estacionamento, o temor das ruas à noite, esburacadas e hostis, em expressivo contraste com a beleza vivenciada minutos antes (Amaral & Fernandes Jr., 1998: 32).

O moderno, quando aparece, mostra seu perfil negativo: é o ritmo agitado, o acotovelamento, as pessoas que não mais se olham e nem olham ao seu redor. Todos no anonimato, sem olhos, sem rostos, apenas figuras que cumprem apressadamente seus papéis na sociedade, como as fotos de Egberto Nogueira (Foto 11) que mostram o movimento nos metrô paulistanos. Junto com o moderno, estão as estruturas arcaicas, inclusive o registro de recursos publicitários primitivos no centro da cidade, que permitem aos idosos a complementação da baixa aposentadoria ou da falta de oportunidades (Foto 12, de Juca Martins).

**Foto 11****Foto12**

A leitura dessas fotos permite a apreensão dos contrastes da cidade, não em cada imagem em particular, mas no seu conjunto, fazendo com que o leitor/fruidor seja capaz de reconhecer, em cada uma, vestígios da contrapartida da cidade que ela oculta, graças à sua experiência com São Paulo e às modulações de sentidos propiciadas pela visão das fotos. É assim que ao observar a São Paulo dos grandes bancos e edifícios luxuosos seja suscitada em sua memória, pela leitura das outras fotos que a contrastam, a visão de suas favelas e cortiços, pois ele aprendeu a dominar, pela vivência na cidade, o princípio teórico de que a manifestação de uma riqueza extraordinária acima da média só se faz na proporção de uma pobreza extraordinária acima da média. “Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria” (GOETHE apud BENJAMIN, 1994: 103).

Quando flagrada em suas contradições no interior da mesma imagem, São Paulo é captada em ângulos inusitados: superpõe-se muitas vezes ao valor documental da foto a criatividade do artista, ou, como diz Aracy Amaral “a poética contida em ângulos raramente percebidos” (AMARAL & FERNANDES Jr., 1998: 37). Esse é o caso do último grupo de imagens.

3. Menos comuns do que as fotos em que os contrastes se absolutizam (ou um ou outro aspecto da cidade passa a constituir o objeto da câmera), aquelas que encerram as faces opostas de São Paulo obrigam o leitor a reconhecer imediatamente o caráter chocante de sua realidade. A geometria desordenada de seu traçado, a ironia da convivência de classes sociais distintas, em que uma fornece as condições da materialidade e da satisfação dos valores da outra, mesmo que carecendo dos bens materiais que ela mesma produz (Foto 13, de Arnaldo), a convivência paralela de formas sofisticadas do capital financeiro e formas rudimentares e artesanais de comércio e produção de serviços (Foto 14, de Rômulo Fialdini), a expansão caótica ; desordenada de sua periferia miserável ladeando a massa compacta de arranha-céus, índices da sua modernidade (Foto 15, de Cássio Vasconcellos).



Foto 13

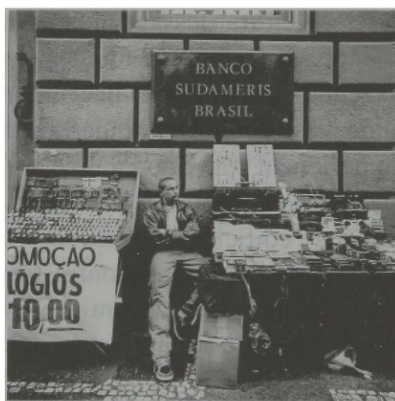


Foto 14



Foto 15

A fotografia e os efeitos de sentido

O que essas fotos têm em comum?

Do ponto de vista de sua narratividade, indicam sempre mudanças de estado, seja para a construção do moderno, seja para a anulação do velho, ou para a expansão caótica do improvisado e descartável; o antigo, quando valorizado, é registrado em seu luxo e esplendor dos ambientes internos. Nas oposições, essa transformação está explicitada em estruturas rudimentares que contrastam com o sofisticado, ainda que não aplicado ao *habitat* humano. Se há um perfil a definir a cidade pelo seu modo de existência, este é o da transitoriedade.

Do ponto de vista figurativo, a paisagem urbana está predominantemente representada pelos objetos culturais: prédios, fachadas, muros pintados, panorâmicas das grandes avenidas iluminadas, o recorte geométrico dos arranha-céus, instituições de cultura e lazer, casas ou barracos, metrô. Os seres humanos, quando aparecem, são parte integrante desse cenário, normalmente anônimos, em conjunto, às vezes desfocados. Não são eles que atraem o olhar do leitor, mas a cena de que participam. Apenas as imagens de Egberto Nogueira põem em relevo o olhar humano. Numa de suas fotos em especial - de pessoas apinhadas no trem do metrô - o rosto de um homem se destaca, mais especificamente seu olhar que parece estar voltado para a câmera. O efeito de emoção estética que decorre da visão desse olhar é surpreendente, transformando-se em campo magnético de onde emergem conotações, pois desvia a atenção do leitor para além do cenário retratado, como se os sentimentos e as sensações de estar ali cansado, humilhado e espremido se irmanassem. Opera-se uma mudança significativa de foco enunciativo: o leitor deixa de ser um mero espectador e passa a se tonar um interlocutor convocado por aquele olhar. Ao fazer essas observações pensamos na fratura estética de Greimas provocada pelo olhar e também no “*punctum*” barthesiano, recursos de outro fotógrafo brasileiro na exploração do olhar, Sebastião Salgado, cujas fotos não aparecem no conjunto analisado¹

1. A propósito de Salgado, ver Miyazaki (1998).

A urbanização para o alto expressa-se em tomadas verticais, às vezes distorcidas, impondo efeitos de sentido de grandeza impressionante. A expansão improvisada, de grandes extensões de barracos que constituem as favelas brasileiras, é privilegiada, de um modo geral, pela horizontalidade, ainda que o espaço enunciado do observador/fotógrafo se instale de baixo para cima, mostrando também a invasão de espaços mais altos como os morros.

Cada fotógrafo opta por um ângulo de apreensão da cidade que lhe dê um efeito artístico. Contingência da arte fotográfica, a cidade descortina-se como um espetáculo.

Em todas essas representações, o trabalho com a linguagem é significativo: ora apreendida em ângulos inesperados, ora em vistas de conjunto ou panorâmicas, um traço se evidencia na leitura das fotos - a estetização de partes da cidade toma-a quase irreconhecível ao seu habitante que se surpreende com o destaque ou ângulo apresentado pela foto. Não há dúvida de que alguns marcos de referência asseguram sua identificação, mas se trata de uma apreensão permeada por certo estranhamento do que se conhece. Na verdade, as fotos fazem um recorte naquilo que é a “sensação fluida e nebulosa” da vivência no espaço cotidiano e, ao fazerem isso, provocam uma objetivação da cidade. Apresentadas em relação debreada, as imagens instauram um leitor/observador mais impressionado pelo jogo de formas, claro/escuro, luz/sombra e cores (quando há) do que com a identificação de seu espaço vivido e habitado.

Lyotard já expôs, em *Moralidadespós-modernas* (1996: 34), a propósito das periferias, o recurso da estetização da cidade como “resposta que a megalópole dá à angústia nascida da carência de objeto (...) o sofrimento de uma carência de absoluto” Pode-se dizer aqui que a dificuldade de qualquer abordagem unificadora da diversidade de São Paulo promove a fragmentação estética da enorme complexidade da cidade, apreendida como um objeto artístico. Como afirma Nelson Brissac Peixoto sobre o trabalho de fotógrafos,

*Suas abordagens refletem estratégias para confrontar
essa entidade nebulosa, sem perfil nem limites*

definidos. Assim é que o retrato que emerge se estiliza em várias direções temáticas e estilos, compondo um caleidoscópio irredutível a uma imagem unificada.

Indício, talvez, da própria irredutibilidade dessa imensidão urbana a qualquer tentativa de fixação (apud AMARAL & FERNANDES JR., 1998: 190).

Nesse sentido são ilustrativas as fotos de Cássio Vasconcellos retratando São Paulo em grandes planos panorâmicos. Realizando intervenções evidentes no efeito fotográfico, as imagens se apresentam em recortes estreitos do referente, nos quais se reconhece a grande cidade pelo formigamento de pessoas nas calçadas, mas o que se destaca é o resultado da superfície texturizada da foto, à imagem de um tecido, e não o seu valor documental. Nessa série de fotos, mais do que em outras, ocorre uma desreferencialização da cidade, ela não só se distancia de qualquer analogia com o espaço urbano imaginado, como perde sua identidade e cai no anonimato (Foto 16, de Cássio Vasconcellos).



Foto 16

Em recente pesquisa realizada em São Paulo, fomeceram-se máquinas fotográficas a paulistanos que habitam as margens do rio Pinheiros, pedindo que eles registrassem em imagens o modo como vêem a cidade (FERRARA, 1999). A análise das fotos revelou que o rio (poluído, com margens sujas e acidentadas, sujeito do fazer de muitas inundações e destruições) não existe para o habitante: São Paulo foi fotografada em seus monumentos, prédios, longe do rio, fachadas de *shoppings*, signos emblemáticos dos grandes centros. Quando aparece, o rio Pinheiros coloca-se casualmente como ponto a partir do qual o observador olha a cidade, registrando o recorte de seu conjunto de prédios desenhado no horizonte.

Tomado a título ilustrativo, esse exemplo mostra como a construção estetizada de São Paulo institui o referente não pelo uso, mas por meio de signos emblemáticos, o que evidencia a dificuldade de representar as imagens do que constitui o fato vivenciado.

Os sujeitos da enunciação não deixam de repetir, ainda que de uma forma pessoal e criativa, as imagens que todos temos cristalizadas sobre as grandes cidades. As representações das megacidades reiteram hoje, muitas vezes com gráficos estatísticos, seu caráter aspectualizado pelo excesso: o gigantismo, a abundância de arranha-céus que ocupam invasivamente os espaços, o pulular de carros e pessoas nas ruas e nas calçadas, a agitação nas estações de metrô, a oposição da riqueza e da miséria e o contraste entre as construções imponentes que abrigam o sistema financeiro e as mirradas casas populares comprimidas em espaços periféricos. Dessa tensão entre a estrutura geométrica, distanciada, do conjunto urbano assim caracterizado e o emanharado de existências que a cidade integra resulta a impossibilidade de uma definição absoluta da cidade. As fotos aparecem então como enunciados em que a cidade se revela apenas como um ponto de vista para o outro. Não é sua imagem que está representada, mas a imagem construída para o espectador do que a cidade pode mostrar, de acordo com o modo como quer apreendê-la o sujeito da enunciação. Nesse sentido, sua configuração engloba tanto traços estereotipados, componentes familiares e reconhecíveis, quanto traços que fogem a uma definição lógica,

objetiva de sua estrutura, porque remetem a uma percepção vivenciada da cidade renovada a cada nova leitura.

O tema da irredutibilidade de São Paulo a uma definição única também é constante nos textos verbais que acompanham as fotos. Exaltada no início do século pelo poeta Mário de Andrade como a “Paulicéia Desvairada” graças aos traços de modernidade que anuncia, lamentada pelo mesmo escritor anos mais tarde em “Lira paulistana” pelos efeitos nefastos de sua condição de metrópole e registrada em todo o vigor de seu acelerado processo de verticalização e industrialização pelo fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, nas décadas de 30 e 40, São Paulo chega ao final deste século como a cidade “sem fronteiras e sem definição” Aracy Amaral a define como uma cidade ciclópica (AMARAL & FERNANDES JR., 1998: 38), Rubens Fernandes Jr. afirma que alguns preferem defini-la como “um palimpsesto, já que em menos de um século foi reconstruída pelo menos três vezes sobre si mesma, criando a ilusão de superposição no mesmo espaço”; outros como “um *patchwork*, porque viabiliza simultaneamente a justaposição infinita de diferentes texturas, formas, cheiros e origens tão diversas que não possibilita a percepção de uma sintaxe, de um projeto preconcebido” e ele prefere considerá-la como “um caleidoscópio, às vezes colorido, outros monocromático, em que a cada dia seus infinitos espaços são ocupados e (re)arranjados, provocando pequenas e imperceptíveis alterações, que transformam significativamente o conjunto” (AMARAL & FERNANDES JR., 1998: 117).

Em todos os relatos, atributos e tentativas de definição de São Paulo, a mesma constatação de seu caráter indefinível, ou da recusa da megalópole em ser apreendida em sua totalidade. Ela assume assim um papel actorial antropomorfizado, definindo papéis femininos de revelação, ocultamento, contrariedades enfim,

*E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso*
(CAETANO VELOSO, *Sampa*).

São Paulo-cidade é como uma mulher, mutável, jamais a mesma, de repente irreconhecível, e aí talvez esteja escondido o seu encanto (AMARAL & FERNANDES JR., 1998:27).

O fugaz em metáfora visual

As figuras encarregadas de mobilizar essa fugacidade materializam as contradições já apontadas, mas projetadas nas dimensões espaciais e temporais. Entre as marcas de sua inacessibilidade está, como condição ao mesmo tempo pressuposta e derivada, o estado transitório da cidade que se destrói e reconstrói.

A busca de identidade da megalópole depara-se, portanto, de maneira consciente ou inconsciente, com a constatação de que seus sentidos estão em processo de permanente construção, ou em processo de vir a ser na terminologia de uma semiótica da presença e da mudança. Na introdução do álbum em que estão publicadas as fotos, Aracy Amaral anuncia: “O livro pretende ser uma viagem nesta cidade mutante, que implode qualquer conceito de organização urbana e memória, para mostrar-se sem fronteiras e sem definição” (AMARAL & FERNANDES JR., 1998: 135).

As imagens da cidade, em analogia com a própria experiência nas cidades, não são atos acabados e sim discursos em ato. Daí a insuficiência de qualquer simulacro pontual de sua referência. A cidade não só se renova a cada olhar, tornando-se um novo objeto a ser apreendido pela objetiva de uma câmera, como se distingue diante de cada olhar que a apreenda enquanto signo representado, fotografia. É esse princípio de captação do sentido em movimento, tão caro nos dias atuais à semiótica e aos estudos da linguagem, que permeia os discursos sobre a megalópole, sejam eles imagens visuais ou textos, confirmando a afirmação de que as tendências científicas consistem em teorizações moduladas pelo próprio dinamismo das práticas e dos discursos sociais.

Chegamos assim ao final do século (ou do milênio?) não mais com a sensação do ato finalizado. A identidade fugaz de São Paulo

está em não se deixar definir fora dos momentos e atos enunciativos - seus pontos de reconhecimento consistem justamente na certeza (única) da mudança de sua configuração - no presente e no século que se aproxima.

Esse tema está significativamente materializado em foto de São Paulo registrada por Arnaldo Pappalardo: a transformação do espaço físico em espaço urbano está aí simbolizada pela imagem dos blocos de pedras e terra em primeiro plano e dos edifícios ao fundo. Entre as duas dimensões uma estrutura metálica em espiral permite a interpretação do próprio ritmo vertiginoso de expansão “em espiral” da cidade e, corroborando tal alegoria, o signo verbal *evolution* nominaliza o conceito da cidade visualmente apreendido. Feliz acaso que o olho humano sensível capta e a lente da câmera registra para expressar por metáfora uma maneira de ver São Paulo, ou, como disse Brecht citado acima, de construir algo fabricado, o referente, para tentar reproduzir efeitos de realidade que digam algo sobre a realidade.



Foto 17

Bibliografia

- AMARAL, A. & FERNANDES JR., R. *São Paulo Imagens de 1998*. São Paulo: Marca D'Água, 1998.
- AVANCINI, J. A. 1997- As imagens da cidade na prosa de Mário de Andrade. In: SOUZA, C. F.de & PESAVENTO, S. J. *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p. 57-64.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas, I. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FERRARA, L. D. São Paulo, Brasil: da imagem local à identidade global. In: SOUZA, M. A. A. de et al. (orgs.). *Metrópole e globalização: conhecendo a cidade de São Paulo*. São Paulo: Cedesp, 1999, p.42-56.
- FONTANILLE, J. (resenha). Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II. In: *Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação*. Universidade Anhembi Morumbi, Ano II, nº3, São Paulo: Terra, 1998, p. 145-50.
- GREIMAS, A. J. *De Vimperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- LANDOWSKI, E. Masculino, feminino, social. In: *Nexos: Revista de Estudos de Comunicação e Educação*. Universidade Anhembi Morumbi, Ano II, n-3, São Paulo: Terra, 1998, p. 13-43.
- LYOTARD, J.-F. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.
- MIYAZAKI, T. Y. *La referencialidad despótica y la liberación retórica: una lectura de fotografías de Sebastião Salgado*. Trabalho a ser publicado nos *Anais do ICongreso Internacional de Retórica*, México: Unam, 1998.

A proposta realista no cinema de arte: o caso de *As amorosas*

RENATO LUIZ PUCCI Jr.

ECA/USP

Resumo

A diferenciação entre verossimilhança e fidelidade ao *real* pode auxiliar o entendimento da concepção artística de filmes que se pautem pela ambigüidade controlada, por exemplo, *As amorosas*, de Walter Hugo Khouri.

Palavras-chave

naturalismo, realismo, cinema brasileiro

Abstract

The differentiation between likeness and fidelity to *reality* can help the comprehension of artistic conception of movies which follow the controlled ambiguity, for instanced *amorasas*, by Walter Hugo Khouri.

Key words

naturalism, realism, Brazilian cinema

*“Toda a natureza fielmente, toda a natureza!”
- Mas por qual artifício pode ela se sujeitar à coerção da arte?
O menor de seus fragmentos é ainda infinito!
(Nietzsche, A gaia ciência)*

Sabe-se que foram poucos os períodos na história da arte em que houve preocupação de copiar a natureza. Não é, entretanto, o que parece aos olhos do senso comum, para quem só pode ser chamado de arte o que se assemelha ao que entende por “real”. Esse preconceito não surgiu apenas devido à abundância de obras mediocres, pois as pessoas sempre se maravilharam com bisões pré-históricos pintados nas cavernas, retratos em afrescos de Pompéia, quadros renascentistas e outras criações notáveis. Geralmente se esquece, no entanto, que toda essa produção de obras que imitam a natureza é exceção num acervo praticamente infinito.

Acresce que aos milênios que durou uma civilização como a egípcia, marcada na arte pela despreocupação quanto à verossimilhança, contrapõem-se algumas décadas, séculos no máximo, da atenção de outros povos para com o rigor “fotográfico”. Desde o Impressionismo, cuja afirmação se deu na segunda metade do século passado, a pintura praticamente não se ocupou com a cópia do real. É normal atribuir, provavelmente com acerto, à invenção da fotografia o abandono do mimetismo pictórico. Ocorre que, ainda hoje, costuma-se pensar na arte apenas em termos de ilusionismo: só é válido o que se parece com o mundo visível.

Segundo Rudolf Arnheim, o que está nas entrelinhas dessa visão acerca da arte é um preconceito: “os pintores, seja qual for sua procedência, jovens ou velhos, modernos ou antigos, primitivos ou sofisticados, criariam imagens semelhantes às projeções óticas, se não fossem impedidos de fazê-lo por esta ou aquela coação” (ARNHEIM, 1989: 167). Em outras palavras, a ignorância medieval acerca da

perspectiva e do claro-escuro seria a causa da falta de profundidade visual das pinturas bizantinas; igualmente, supõe-se que os artistas modernos fizeram quadros abstratos porque eram incapazes copiar a realidade. Arnheim denominou esse preconceito de “axioma do realismo” (ARNHEIM, 1989: 167), dando, aliás, exemplos mais drásticos que circulam no mundo: El Greco teria pintado figuras humanas alongadas porque sofria de astigmatismo;¹ Van Gogh pintou em seu estilo inconfundível porque teria tido glaucoma ou catarata (ARNHEIM, 1989: 168). Segundo o axioma do realismo, os artistas só pintam o que não parece real se não tiverem a capacidade de fazê-lo melhor. O mesmo preconceito, com poucas adaptações, é frequentemente aplicado às demais artes visuais. E, por mais que artistas modernos se esmerem no antiilusionismo, permanece absoluto o prestígio das artes imitativas, pelo menos no âmbito do grande público.

O caso do cinema não poderia ser diferente. Nem sequer se cogita perguntar pela validade do cinema puro ou abstrato aos olhos do senso comum: essas experiências, por mais maravilhosas que sejam (em Norman McLaren, por exemplo), nunca estiveram na perspectiva do público cinematográfico. A narrativa clássica cedo adquiriu contornos hegemônicos, tanto que nenhuma heterodoxia jamais passou de tendência marginal: desde que, na segunda década do século XX, definiram-se as normas do filme narrativo clássico, inúmeros estilos tentaram se afirmar, sem que fosse abalada a predominância do grande rival. O público e a maior parte da crítica cinematográfica identificou a clareza e a linearidade de obras como *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915) com a própria visão do mundo; entendeu que aquela maneira de narrar correspondia à “realidade”. A atração que tais filmes exerciam nas bilheterias confirmava a tese de que nada poderia convencer melhor espectadores desejosos de

1. Ora, como ressalta Arnheim, citando o psicólogo David Katz, mesmo que assim fosse, “o astigmatismo se aplicaria tanto à pintura, quanto ao modelo pintado que, portanto, não teria produzido nenhuma deformação na tela” (ARNHEIM, 1989:168).

entretenimento do que aquele tipo de composição filmica. Olhar para a tela (isso já foi dito milhões de vezes) equivalia a olhar por uma janela e ver, através dela, um mundo parecido com o nosso.

A linguagem clássica, porém, não permaneceu intocada, pois sujeitou-se a contaminações de outras tendências cinematográficas. Especialmente a partir dos anos 60, filmes clássicos incorporaram elementos que poucos anos atrás seriam vistos como não naturalistas, mas aos quais deu-se um sentido convencional. É o caso da câmera na mão: o que era transgressão, por exemplo em filmes de Glauber Rocha, passou a ser utilizado em filmes clássicos desde que o recurso estivesse impregnado pelo sentido naturalista. As imagens tremidas, que resultam da ausência de um suporte firme, podem sugerir que foram colhidas ao vivo, tal como por um cinegrafista que faz documentários.²

Há mais, porém. Uma parcela da produção cinematográfica mundial surgiu na vizinhança do clássico, sem ajustar-se perfeitamente ao que foi entendido como pertencente a esse estilo. É o que alguns teóricos chamam de “cinema de arte” (BORDWELL, 1985: 205-33). Compartilhando traços com cinematografias mais radicais, o cinema de arte proporcionou obras inventivas mas que sempre mantiveram pontos de apoio no cinema clássico. A análise aqui proposta visa justamente mostrar a incidência do duplo padrão nessa linha de produção filmica.

Como objeto de análise escolhi *As amorosas* (1968), dirigido por um dos mais importantes cineastas brasileiros: Walter Hugo Khouri. Em *As amorosas*, apesar de haver certa linearidade geral, ocorrem intervenções claras do “narrador”, dentre outros traços do que se convencionou intitular de “cinema moderno”. O filme perde, assim, a marca registrada do classicismo: a ocultação das marcas das instâncias narrativas. Examinar criticamente *As amorosas* significa

2. Recentemente viu-se o recurso utilizado largamente com esse sentido em *O resgate do soldado Ryan*, de Steven Spielberg (1998).

questionar até que ponto o filme está comprometido com o estilo clássico e, por consequência, com a semelhança frente ao mundo real.

Fala-se, com razão, de uma crise de confiança na imagem, devido às tendências contemporâneas da produção audiovisual. Quem pode crer na veracidade de uma foto ou de um filme quando tudo é manipulado? Há, nos dias de hoje, espaço para algum tipo de realismo? Ao invés de ceder instantaneamente ao ceticismo, mais do que nunca é necessário refletir sobre o conceito de realismo, tentando deixar claro o seu sentido, sempre envolto em incertezas. Espero que a análise aqui proposta ajude a avançar alguns passos nesse sentido.³

Fotografando a família

Em *As amorosas*, Marcelo é um jovem universitário que não se adapta às exigências da vida cotidiana. Conforme ele próprio diz, passa os dias “trabalhando nada, estudando pouco e dormindo muito”. Recusa-se a arrumar um emprego e remediar problemas financeiros (sujeita-se a morar no quarto de empregada da casa de um colega); não se interessa pelos estudos nem pela militância política, em plena efervescência nos anos 60, época em que se passa a história; angustia-se pelas coisas mais banais, por exemplo com o dever de ter documentos e pagar impostos. Mesmo Lena, sua irmã solteira, única pessoa que o entende, não deixa de criticá-lo por não dar um jeito na vida. Depreende-se, no entanto, que Marcelo não é preguiçoso ou incapaz: aos poucos, fica evidente seu nível intelectual e a força dos argumentos que levanta a favor de uma concepção pessimista da existência.

3. Note-se a intensa preocupação atual, no Brasil pelo menos, em relação ao realismo. Cito a revista *Estudos de Cinema*, ano 1, n.º 1, São Paulo, Educ, 1998, em que há vários artigos girando em torno desse tema, por exemplo, “Procedimentos realistas em Mizoguchi” de Almir Rosa; “A dramaturgia interior de *Um céu de estrelas*” de Marcus Bastos; “*Através das oliveiras*: metalinguagem e realismo” de Marcelo Carrard de Araújo. Na revista *Cinemas* há também diversos artigos, em números variados, cuja preocupação com o realismo é evidente.

Em determinado momento, Marcelo e Lena visitam a família de sua outra irmã, Hilda, esta casada e de vida normal. Toda a primeira parte da seqüência é um ataque de Hilda e do marido às pessoas de Marcelo e Lena. Trata-se do confronto entre um modo de vida seguro e o desajustamento destes últimos: Lena é censurada por não se casar e não ter filhos; Marcelo, por não trabalhar e não sair do segundo ano da faculdade. O cunhado de Marcelo, resumindo a incompatibilidade que se apresenta, diz em tom lamentoso: “Eu não entendo vocês. Eu juro que não entendo” Os irmãos criticados se limitam a brincar com a situação. Quem se encarrega de defendê-los é a câmera, que desnuda o modelo de felicidade com que lhes acenam:

- 1) o ambiente da casa é impregnado pela vulgaridade, perceptível na decoração, na toalha da mesa, na trivial macarronada, na cerveja, no vestuário do casal;
- 2) o cunhado é um tipo absolutamente ordinário, física e mentalmente, sem nenhum charme ou presença de espírito;
- 3) uma criança chora incansavelmente e a outra está sempre pedindo alguma coisa aos adultos, criando-se um ambiente insuportável.

O absurdo da pretensão do casal em fazer Marcelo e Lena seguir o exemplo “família comum” é enfatizado pela montagem: a mãe tenta conseguir que o bebê pare de gritar; o marido procura convencer Marcelo de que precisa adotar uma vida igual à dele próprio, ou seja, vulgar. A cena termina com o seguinte comentário de Marcelo a Hilda: “Você faz essa massa igualzinho à mamãe. É o gosto de domingo... mais um domingo... e a semana que vem tem mais um, e depois outro, e outro, e outro, sempre outro...” Enquanto ele fala, a câmera dá um *close* na irmã casada, que muda do sorriso inicial para um olhar abatido. Ela compreendeu a ironia: sua vida marca-se pela mediocridade e pelo tédio.

Segue-se a cena muito curta em que o cunhado tira uma foto dos irmãos abraçados no quintal. Trata-se de um trecho revelador.

Lena, Marcelo e Hilda estão em plano americano, de frente para as duas câmeras, a do cunhado e a do filme propriamente dito. O cunhado diz: “Atenção, firmes!” determinando a imobilidade característica das fotos posadas.



Um corte seco leva ao enquadramento de Lena, a irmã solteira, em primeiro plano; sua expressão é desanimada, quase triste. Vira o rosto para Marcelo, que se volta para ela, trocando um olhar de compreensão recíproca: tudo aquilo é uma farsa.

Não existe família unida como a composição da foto pretende mostrar - a diferença de espírito entre, de um lado, Marcelo e Lena e, de outro, o casal, separa-os radicalmente. Não é à toa que disseram ser raro todos se reunirem. Pior, a foto estereotipada tem por objetivo conservar uma imagem feliz, contudo não há felicidade nem da parte de Marcelo e Lena, ambos problemáticos, nem da parte do casal, envolto numa bolha cor-de-rosa, afundado na banalidade e querendo parecer bem-sucedido.

Marcelo, no mesmo plano, vira o rosto novamente, agora na direção da irmã casada; a câmera faz uma panorâmica e enquadra-os. Hilda recusa-lhe cumplicidade, permanecendo a olhar para a objetiva, que agora se identifica com a da máquina fotográfica do

marido. Um pequeno *travelling* para a frente realça o semblante tenso da mulher: ela também reconhece a falsidade da foto e da vida que leva - mas prefere, decididamente, fingir que não sabe de nada. E atende ao marido, que pede que fique “firme”

É evidente que o filme não coloca diretamente em questão o quanto de realidade é captável por uma câmera. Não é esse o tema central de *As amorosas*. Entretanto, a cena descrita permite refletir sobre diferentes utilizações dos dispositivos de reprodução de imagens. Não cabe aqui historiar a polêmica que, durante décadas, existiu acerca do caráter indiciário da captação de imagens por meios físico-químicos, ou seja, do suposto realismo da foto e do filme devido à marca que o objeto a ser reproduzido deixa no material que constituirá a reprodução. Menos pertinente ainda seria estender essa controvérsia: teóricos como Bazin, Kracauer e Pasolini já desenvolveram suficientes discussões a respeito. Cabe, porém, alcançar o significado de uma cena em que a câmera pertencente ao mundo diegético é o instrumento da ilusão, enquanto sua parente, a câmera que produz a própria narrativa, expõe o que seria, segundo a lógica do filme, uma realidade.⁴

Realismo e cinema

Encontram-se em questão duas possíveis funções da imagem. Mesmo sabendo da impossibilidade de demarcar significações de forma incontestável, será necessário definir alguns conceitos.

Por isso, pergunta-se: que realismo?

De fato, cada uma das tendências estilísticas do cinema, com raras exceções, sempre procurou se justificar com base em algum tipo de concordância com a realidade. A teoria de cinema tornou-se uma Biblioteca de Babel, onde todas as combinações possíveis de

4. A cena se repete, com poucas alterações, em *O prisioneiro do sexo* (1979), também de Khouri: Marcelo, bem mais velho, é fotografado pelo filho, numa situação tão constrangedora e dissimulada como a de *As amorosas*. A recorrência indica, nesse caso, a importância do tema para o diretor.

idéias podem ser encontradas: do elogio rasgado ao plano-seqüência, em virtude de seu “realismo”, à defesa intransigente da montagem, abjurando o mesmo plano-seqüência pelo seu “não-realismo”

Será conveniente definir os sentidos das palavras, a fim de que, pelo menos, não se compreenda mal de que se fala. Em primeiro lugar, a diferença entre naturalismo e realismo precisa ficar clara:

Descrevemos o naturalismo em função do hábito mental que desvia a atenção da obra de arte como tal e contempla, através dela, como que através de um espelho ou de um janela transparente, a fatia de realidade que ela “imita” ou reproduz, avaliando a obra de arte pelos padrões naturais aplicados ao seu assunto ou pelos padrões de exatidão, habilidade e vigor com que ela reflete esse assunto. (...) O assunto representado pela obra de arte não precisa ser uma parte do mundo real: pode ser um objeto imaginário, uma parte de um mundo imaginário (OSBORNE, 1986: 73).

E:

Quando a realidade representada na obra de arte coincide com o mundo real da experiência damos a essa arte o nome de realista. (...) Chamamos realista a qualquer arte quando é naturalista e mostra o mundo real como que através de uma vidraça de janela, nem melhor nem pior do que é (OSBORNE, 1986: 74).

Percebe-se, nas definições acima, o conceito de naturalismo subsumir o de realismo:

Naturalismo



Realismo Não realismo mimético (ex.: cinema de

entretenimento)

Sendo assim, pode-se chamar de naturalista o cinema hollywoodiano, embora normalmente não tenha se pautado pelo realismo. Em outras palavras, esse tipo de filme produz nos espectadores o efeito de fazê-los acreditar na verossimilhança das imagens: o primeiro *King-Kong* (1933), de Schoedsack e Cooper, não fez ninguém acreditar que um gorila enorme existisse realmente, mas a plausibilidade de sua representação na tela comoveu multidões. Não era realista, mas convencia.

Por outro lado, uma obra como *Ouro e maldição* (*Greed*, 1923), de Erich von Stroheim, além de apresentar seres humanos e situações visualmente semelhantes ao que se encontra na vida real, procura mostrar também um aspecto supostamente verdadeiro da mesma, isto é, o domínio da cobiça sobre as pessoas.

As definições propostas, tomadas de empréstimo dos estudos das artes plásticas (cujo pensamento teórico tem, por motivos óbvios, séculos a mais de reflexão do que o do cinema), deixam de fora do conceito de realismo as obras que não possuam semelhança visual com o mundo. Até este ponto não há conflito com a nomenclatura cinematográfica, haja vista que todas as escolas chamadas de “realistas” possuem a característica de realizar filmes de acordo com o naturalismo, caso do realismo socialista, do neo-realismo, etc. Quanto às demais tendências estilísticas, embora quase sempre procurem se legitimar em função de algum relacionamento com o mundo real, admite-se que não possam propriamente ser chamadas de “realistas”. Ao cinema de Eisenstein, Godard, Rogério Sganzerla, Buñuel e outros, fica mais apropriado chamar de outros nomes, tais como cinema “poético”, “paramétrico” ou “surrealista”, dependendo do caso.

Há outra ressalva a ser feita. Como se percebe, o axioma do realismo, comentado no início deste trabalho, supõe que toda arte deve ser *naturalista*. A rigor, portanto, deveria haver uma mudança de nomenclatura para não se incidir em confusão. Mas é suficiente lembrar que o grande público não exige que a arte mostre a realidade tal qual é. Em relação ao cinema, especialmente, as platéias anseiam por fantasias, idealizações, romantismo, aventuras impossíveis - desde que tudo seja passível de merecer crédito numa percepção sem

compromissos. Ou seja, não é necessário que o filme mostre a verdadeira realidade, mas que *pareça* real.

Estilo clássico

As amorosas é um filme do final do anos 60, época que já havia assistido à revolução estilística da Nouvelle Vague e do Cinema Novo. Khouri incorporou elementos da nova tendência, porém conservou ligações com o cinema clássico. A própria sequência da visita de Marcelo à irmã casada demonstra isso. Naquele trecho, os planos se sucedem com a lógica exigida pelo padrão que remonta às primeiras décadas do século, haja vista: 1) a continuidade espaço-temporal (presume-se que o espaço da sala onde almoçam seja vizinho ao do quintal onde transcorre a cena da foto, acontecida posteriormente; etc.); 2) os fatos parecem contar-se por si mesmos, de modo que em geral oculta-se a existência de uma narração; 3) a composição visual e sonora é naturalista.

O resultado é a adequação parcial à determinação clássica de que o filme deve ser fluente, verossímil e claro. Não há espanto nessa constatação, haja vista que há muito tempo aponta-se a relação entre os primeiros filmes de Khouri (por exemplo, *Estranho encontro*, de 1957) e o estilo clássico por excelência das produções da Vera Cruz (RAMOS, 1990: 312). Com o tempo (já a partir de *Noite vazia*, de 1964), o estilo de Khouri evoluiu, mas não perdeu as raízes.

Observe-se que o estilo clássico é tido como eminentemente naturalista, ou seja, compõe imagens e sons à maneira do que, supõe o senso comum, seja a percepção normal de qualquer pessoa. Por isso, conta com a aprovação dos adeptos, conscientes ou não, do axioma do realismo: o grande público acredita que o cinema clássico seja *o* cinema e não *um dos* cinemas possíveis. Sabe-se perfeitamente que isso é uma falácia: o cinema clássico simplesmente respeita convenções dramáticas e literárias, transformando sua descontinuidade real (a sucessão de pontos de vista obtidos com os cortes entre planos) numa continuidade percebida (XAVIER, 1984, 20-5). O fato é que o naturalismo é capaz de servir tanto ao realismo

propriamente dito como à fantasia. Isso pode ser inferido da cena da foto em família: adotando o plano americano, talvez o mais convencional dos enquadramentos clássicos, a câmera cinematográfica atua como sua similar (que produz fotografias) e registra o cliché “família unida”; ao aproximar-se dos personagens, revela a tensão entre o modo de vida da irmã casada e o desajustamento crítico de Marcelo e Lena.

Certamente essa colocação acerca do dualismo da linguagem clássica poderia ser atacada com base na recusa de lhe atribuir realismo, em especial devido à profusão de fantasias realizadas à maneira clássica. Mas é preciso levar em conta o elemento subjetivo na definição de “realismo” fornecida há pouco: dizer que uma arte é realista quando o que exhibe “coincide com o mundo real da experiência” subentende o discernimento de como é na verdade esse mundo. Nada poderia ser mais discutível do que a pretensão a semelhante conhecimento. Entretanto, como os mais diversos estilos sempre propugnaram alguma espécie de realismo, não se vê por que recusar ao clássico, em princípio, o direito à mesma aspiração. A cena da foto aponta dois usos de um mesmo processo de reprodução do real: de um lado, a simulação de uma harmonia familiar impossível; de outro, destrói-se essa ilusão ao mostrar o conflito surdo entre os irmãos. Tudo, mentira e verdade, sob o prisma do naturalismo.

Cinema moderno

Mas o cinema de Khouri, à época de *As amorosas*, não era integralmente clássico. Como já foi mencionado, o enriquecimento estilístico do cinema moderno começara anos antes; não era possível manter-se imune às conquistas na linguagem cinematográfica. É verdade que o filme em questão é, sob alguns aspectos, mais comportado do que *O corpo ardente* (1966), obra anterior de Khouri, por exemplo no que diz respeito à organização temporal da narrativa. Ainda assim, encontram-se em *As amorosas* elementos antes inaceitáveis, como o corte seco entre seqüências e algumas intervenções explícitas do narrador.

É paradoxal que Mareei Martin, na conclusão de *A linguagem cinematográfica*, diga que a maior parte dos diretores do pós-guerra praticamente abandonou o arsenal gramatical e estilístico que ele, Martin, acabara de analisar exaustivamente: cortinas, fusões, *fade-out/fade-in*, dentre outros recursos de um cinema que fez época, foram deixados para trás. O despojamento neo-realista iniciou a transformação, o cinema dos anos 60 levou-a adiante.

Interessa assinalar que as inovações do cinema moderno implicaram o abandono do naturalismo tal como definido acima e, conseqüentemente, a estética clássica. O modelo consagrado foi deixado de lado quando, por exemplo, Alain Resnais construiu *O ano passado em Marienbad* (1961) sem respeitar regras de continuidade temporal: o emaranhado cronológico é tão acentuado que nunca se sabe o que é presente ou passado. Ou quando, no entender de Pasolini (1976: 29-30), o jovem Bertolucci adota, em *Antes da Revolução* (1964), o discurso indireto-livre: a câmera se contamina com o estado de alma da personagem, sem que se possa dissociar com precisão a linha divisória entre o que pertence ao narrador e o que é próprio da personagem. Ou quando Godard compõe filmes sem a fluência a que os espectadores estavam habituados, com planos entrecortados que não obedecem à lógica de organização clássica.

É um erro considerar o cinema moderno como uma escola homogênea. Primeiro, por não ser uma escola, com programa definido e tudo o mais; segundo, pela diversidade entre os que são vistos como “modernos” Godard, por exemplo, foi chamado por Pasolini de “neocubista” (PASOLINI, 1976: 31), o que dá conta da distância de seus filmes frente a qualquer classicismo. Antonioni, por outro lado, embora tenha sido um dos grandes nomes do cinema moderno, está bem mais próximo da estética clássica em termos de linguagem. Seu filme *A aventura* (1960), por exemplo, transtornou o público por uma transgressão que não era de sintaxe. Na história, um grupo vai passear numa ilha semideserta e ali desaparece uma das mulheres, namorada do protagonista; as buscas são infrutíferas e todos vão embora, retomando ao continente. Ora, o resto do filme, bem mais do que a metade, transcorre sem referências diretas à desaparecida; a história

termina sem que se saiba o que houve com a mulher, coisa impossível numa narrativa convencional. Em suma, ao contrário de diretores que só mostram na tela o que tem importância em vista do fim dramático, Antonioni não se preocupava com a *teleologia* das histórias. Suas narrativas, porém, transcorrem de acordo com os princípios acima enumerados da estética clássica: continuidade espaço-temporal, sugestão de que tudo ocorre no presente, etc.

Há, portanto, níveis de afastamento do modelo clássico. Rompe-se em maior ou menor grau com as convenções naturalistas, mesmo que sob a alegação de algum tipo de realismo não-mimético.

As amorosas possui uma base narrativa tradicional, todavia incorpora a falta de teleologia dos filmes modernos. Recorde-se a sequência, posterior à da foto em família, em que Marcelo perambula pela cidade: anda de ônibus olhando aflito pela janela (por quê? - não se sabe); aparece na calçada, observa uma placa de trânsito; caminha numa faixa de segurança; olha para um vendedor de bilhete de loteria, um velho carregando placa de anúncio, um engraxate cabisbaixo; tenta atravessar a rua e carros estacionados bloqueiam-lhe o caminho; termina num elevador olhando um homem que está acabrunhado não se sabe por quê. Num filme clássico, esses planos existiriam apenas se o personagem estivesse procurando algo determinado (uma rua ou pessoa, por exemplo), a fim de atingir algum objetivo específico (talvez obter uma informação ou dinheiro). Na sequência de *As amorosas*, porém, não há um fim dramático predeterminado, tanto que sua localização poderia se alterar sem prejuízo da narração. É o que se convencionou chamar de “tempo morto”, elemento característico do cinema moderno. Evidentemente, o tempo é “morto” só em oposição a prescrições clássicas.

Na primeira vez que, em *As amorosas*, Marcelo tem relação sexual com Ana, a militante estudantil, há um recurso de montagem não naturalista. A sequência se desdobra em repetições de gestos apresentados em planos curtos, sucessivos e algo diferentes:

IMAGEM	REPETIÇÕES
Marcelo beija as costas de Ana	3 vezes
Beijam-se na boca	3 vezes
<i>Closes</i> em Ana olhando para o lado	4 vezes
Beijo na orelha de Marcelo	2 vezes
Abraço de Ana e Marcelo	3 vezes



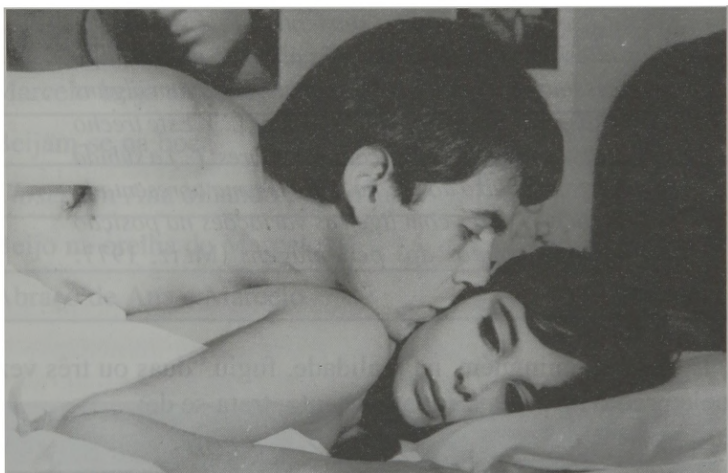
A impressão, sem dúvida, é de que as ações *não* se repetem de verdade. Esse trecho é análogo àquele de *O demônio das onze horas* {*Pierrot le fou*, 1965), de Godard, em que os protagonistas saem de um apartamento pela janela e fogem de carro, seguindo pela beira do rio. Esse trecho de Godard é exatamente o que Christian Metz usa, em *A significação no cinema*, para provar que o cinema moderno inventou novas formas de narrativa, mostrando que a composição utilizada não se enquadra nas classificações sintagmáticas do cinema clássico:

Esta “seqüência ” que justamente não é seqüência, faz alternar livremente tomadas ao pé do prédio (...) e outras imagens que, diegeticamente, se situam alguns minutos mais tarde e num outro lugar (...). Este trecho motiva assim várias repetições singulares: (...) a subida no carro, embaixo do prédio, é ela mesma apresentada duas ou três vezes com ligeiras variações na posição e nos movimentos dos personagens (Metz, 1977: 206-8).

É claro que ninguém, na realidade, fugiu “duas ou três vezes” daquele prédio na mesma cena. Portanto, trata-se de:

uma seqüência desmembrada, expressando com muita eficácia o desvario, a febre e os imprevistos da existência (= significados de conotação claramente identificáveis) e que, no meio da balbúrdia da partida precipitada (= significados de denotação) apresenta como tendo sido possíveis - o que implica, por parte da narratividade, como que uma confissão de si mesma e uma constatação da fabulação - diversas variantes ligeiramente diferentes de uma fuga desatinada, suficientemente semelhantes no entanto para que o acontecimento que se deu realmente (e que nunca conheceremos) se situe numa classe de acontecimentos bastante nítidos (METZ, 1.977:207).

Em *As amorosas*, as repetições foram usadas para enfatizar o clima desesperado da relação amorosa. Não é um procedimento clássico, pois deixa transparecer a intervenção do narrador, rompendo preceitos naturalistas.



Mas Khouri não é Godard. Observe-se que o recurso apontado foi utilizado pelo primeiro apenas num momento especial, constituindo-se praticamente todo o restante da obra de acordo com o princípio de continuidade temporal. Godard, por sua vez, estiliza a narrativa, reconstituindo-a à sua maneira. Nele, a descontinuidade é somente um dos expedientes utilizados para se afastar do naturalismo. Por isso Godard nunca foi aceito pelo grande público, que, como sempre, é adepto do axioma do realismo: geralmente, para quem paga o ingresso na bilheteria, não há cinema se não há ilusionismo.

Bordwell atribuiu ao cinema de arte o que chamou de “ambigüidade controlada”, mostrando que os filmes construídos segundo esse parâmetro possuem um pano de fundo de coerência narracional não fundamentalmente diferente daquele do cinema clássico (Bordwell, 1985: 221-2). Num sentido semelhante, Pasolini chamou Bergman de “clássico”: mesmo tendo pontos de contato com o moderno (por exemplo, pela poesia inerente a seus filmes), não apresenta a revolução de linguagem de outros cineastas (Pasolini, 1976: 29). Por isso, considero *As amorosas*, assim como todos os filmes de Khouri feitos a partir de *Noite vazia*, como pertencentes ao

cinema de arte: devido aos elementos apontados, como a falta de teleologia dramática e algumas intervenções do narrador, instaura-se a ambigüidade, mas sem perder a relação com o cinema clássico.

Conclusão

Voltemos ao ponto.

O que estava em questão, afinal, na análise da cena da foto em família? Era a capacidade da câmera fotográfica de reproduzir exatamente a visão dos irmãos abraçados? Não, ninguém discute o poder do processo fotográfico quanto à reprodução naturalista. Discutia-se naquela cena a diferença entre o que a máquina fotográfica registrava, ou seja, uma pose familiar, tão tradicional quanto falsa, e o que captava a câmera cinematográfica: a tensão entre dois modos de vida, entre duas concepções de mundo (uma crítica e desesperançada, a outra conformada à mediocridade e desejando aparentar felicidade). As duas câmeras operam basicamente segundo o mesmo processo técnico: reprodução através de meios físico-químicos, ou seja, um processo fotográfico. Mas a utilização que fazem dele é completamente diversa. Para que servirá a foto da família? Para manter a aparência de felicidade, para garantir a emoção futura no ato de rever a foto, para divertir quem a observe. Para que serve a cena de *As amorosas*? Para revelar, ainda que sob o arcabouço de uma história de ficção, um aspecto da realidade segundo a visão de mundo do diretor.

Em resumo, pode-se dizer que o cinema se presta, através de recursos técnicos que lhe são próprios e de estilos diferentes, clássicos ou modernos, tanto à falsidade (como nas fitas de diversão) quanto ao realismo. Depende de como é utilizado.

A análise aqui efetuada mostra que a possibilidade realista não foge inteiramente do horizonte, seja dentro de parâmetros clássicos ou modernos. Khouri fez uso de elementos desses estilos e, mesmo assim, não esteve alheio ao mundo real. Evidentemente, não teve jamais como objetivo realizar uma revolução política através dos filmes, mas, nestes, algum domínio da realidade sempre esteve em

foco. A cena da fotografia em família, de *As Amoras*, sugere diferentes utilizações de aparelhos de reproduções de imagens: para perpetuar a falsidade e garantir emoções baratas ou para revelar aspectos de uma realidade existencial.

Sem dúvida a utilização do conceito de “realismo” pode ser criticada, tal como fez Nietzsche no texto que serviu de epígrafe a este artigo. Não é mais possível ser ingênuo quanto ao problema. Todavia, caso ainda se queira que o conceito tenha algum sentido, isto é, que possa ser usado para diferenciar certas propostas artísticas, é preciso considerar determinadas nuances acima apontadas, em especial a diferença em relação ao naturalismo.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *Intelecto e intuição na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- OSBORNE, Harold. 1986. *Estética e teoria da arte*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L 'expérience hérétique - cinéma*. Paris: Payot, 1976.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Ficha técnica

As Amorosas

Ano de lançamento: 1968

Roteiro, direção e produção: Walter Hugo Khouri

Fotografia: Pio Zamuner

Montagem: Maria Guadalupe

Música: Rogério Duprat

Produtora: Kamera Filmes, Columbia Pictures

Elenco: Paulo José (Marcelo), Jacqueline Myma (Marta), Lilian Lemmertz (Lena), Anecy Rocha (Ana), Stênio Garcia (Zeca), Flávio Porto, Os Mutantes.

Os riscos do texto e da imagem -
Em torno de *Balinese character*
(1942), de Gregory Bateson e
Margaret Mead

ETIENNE SAMAIN

Unicamp

Resumo

Balinese character. A photographie analysis (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead, é, sem sombra de dúvida, um livro fundador da antropologia visual (fotográfica). Muitas vezes citado, ele permanece insuficientemente explorado. Este artigo levanta - após uma breve apresentação da organização geral da obra - um questionamento heurístico e uma reflexão sobre a natureza da utilização integrativa da imagem e do texto na elaboração do discurso antropológico. Para tanto, propõe-se três modelos de organização das pranchas fotográficas de *Balinese character* e seus respectivos comentários escritos, efetuando percursos inversos: da imagem ao texto, do texto à imagem. Se é verdade que ambos esses suportes comunicacionais são singulares tanto como complementares, sua respectiva riqueza heurística não fica livre de outros riscos que a pesquisa em pauta procurará desvendar.

Palavras-chave

fotografia, antropologia visual, *ethos*

Résumé

Balinese character. A photographie analysis (1942) de Gregory Bateson et Margaret Mead est, sans nul doute, un livre fondateur de l'anthropologie visuelle (photographique). Souvent cité, il reste insuffisamment exploré. Cet article soulève - après une brève présentation de l'organisation d'ensemble de l'oeuvre - un questionnement heuristique et une réflexion sur la nature de l'utilisation intégrative de l'image et du texte dans l'élaboration du discours anthropologique. Pour ce faire, nous étudions trois modèles d'organisation des planches photographiques de *Balinese character* et leurs respectifs commentaires écrits, effectuant des parcours inverses: de l'image au texte, du texte à l'image. S'il est vrai que l'un et l'autre de ces supports communicationnels sont singuliers autant que complémentaires, leurs richesses respectives n'est pas à l'abri d'autres risques que cette recherche dévoilera.

Mots clés

photographie, anthropologie visuelle, *ethos*

Balinese character: um livro mítico¹

B *alinese character. A photographic analysis* (BATESON & MEAD, 1942) é, sem dúvida, o mais mítico dos livros de antropologia visual. Não que represente a primeira obra atenta à questão da utilização integrativa da imagem ao discurso antropológico, mas certamente a única - até hoje, nunca superada - que tenha encarado, de maneira exemplar e sistemática, a relação do texto e da imagem no campo da antropologia. Livro audacioso. Audacioso demais na época em que foi publicado, 1942.

Duplo registro, verbal e visual, *Balinese character*, no momento de sua publicação, não suscitou nenhuma emoção acadêmica por parte dos antropólogos. O fato se explica por dois motivos.

A antropologia tinha perdido mais de meio século (1850-1910) ao tentar mapear fotograficamente o mundo das “raças”, dos “tipos” humanos, das “características” da “espécie humana”. A antropologia física (ou o estudo de crânios, braços, pés, mamas, órgãos genitais externos e, na medida do possível, o corpo inteiro “esculpido” [outro negativo] no gesso) e a antropometria eram becos sem grandes saídas: vulgarmente falando, verdadeiros desastres “peliculares”. Uma outra antropologia havia de nascer: a antropologia cultural.

* O presente artigo retoma uma comunicação apresentada no VIII Encontro Anual da Compós, Belo Horizonte, UFMG, junho de 1999. Representa um tópico de um estudo mais amplo sobre *Balinese character*, que esperamos publicar em breve sob a forma de livro. Agradeço aos meus alunos e amigos, em especial a Fabiana Bruno e Édison L. Gastaldo.

Este redirecionamento das ciências do homem, por sua vez, ia obedecer a propostas *teóricas*, cada vez mais sofisticadas e *abstratas*, as quais dispensavam paulatinamente o uso dos recursos imagéticos no campo das representações antropológicas, instaurando a ordem sagrada da preeminência do ato de “escrever”. Do evolucionismo ao difusionismo, tinha-se passado, no começo do século, ao funcionalismo de Malinowski e, nos idos dos anos 40, emergiam, com as obras clássicas de Radcliffe-Brown e de E. Evans-Pritchard, os delineamentos de uma antropologia estrutural que ia culminar nos monumentos de rigor lógico deixados por Claude Lévi-Strauss. Com outras palavras: se Malinowski se perguntava ainda como uma sociedade “funciona” e fundamentava essa funcionalidade sobre a observação de dados visíveis, concretos e palpáveis, Lévi-Strauss procurava demonstrar que “a terra dos mitos é redonda” e que a diversidade dos sistemas de parentesco das sociedades humanas podia resumir-se a algumas “estruturas elementares”

Malinowski, deste modo, fez muitas fotografias que, efetivamente, desempenham um papel fundamental nas três grandes monografias que dedicou aos nativos das ilhas Trobriand;¹ Lévi-Strauss fez muitas fotografias, também, que, praticamente, não aparecem na sua obra e que somente dará a conhecer no anoitecer de sua vida.²

Na época da publicação de *Balinese character*, não se discutiam verdadeiramente as questões epistemológicas e heurísticas que os diversos suportes comunicacionais (a fala, a escrita, a visualidade) podiam explorar, conjuntamente, respeitando os termos de suas singularidades e de suas complementaridades, enunciativas e representativas. Felizmente, mais de cinquenta anos se passaram. *Balinese character* andava à frente de seu tempo e, por essa razão, tornou-se mítico.

1. Ver: Samain (1995: 291-325).

2. Lembrar: Lévi-Strauss (1994; 1996).

Mítico, enfim, porque seus autores - dois gigantes da antropologia e da comunicação - morreram, deixando-nos um legado de inconfundível generosidade e visão acadêmica. Margaret Mead morreu em 1978; Gregory Bateson, dois anos depois, ambos de câncer. A primeira, na revolta; o segundo, respirando, na atmosfera calma de um centro zen, dispensando os tubos de oxigênio. Mead e Bateson viviam de gênios diferentes e complementares. Sem entrar na intimidade de duas personalidades incomuns, podemos, pelo menos, entender o que suas complementaridades intelectuais podiam significar. Ray Birdwhistell, de longa data amigo dos Bateson, tinha dito, um dia de 1951, a Mary Catherine Bateson, única filha do casal: “Tua mãe tem um espírito masculino e o teu pai um espírito muito feminino” A própria Mary Catherine comenta: “Isso aconteceu há muitos anos, e eu me lembro que, na época, acreditava que Birdwhistell insultava o meu pai e dirigia um elogio à minha mãe, o que me deixava com raiva. Birdwhistell me declarou, também: ‘Tua mãe lança idéias em todas as direções, como se ejaculasse; teu pai, ele, choca um enorme ovo’” (BATESON, 1988: 26).

Uma idéia cheia de imagens: o *Ethos* balinês

Sabemos como dois amigos russos se saúdam ou expressam seu reconhecimento mútuo: eles se dão um beijo sobre os lábios. Diante deste comportamento, pode-se imaginar como um brasileiro reagirá interiormente: “o que é isto, camarada!” Devemos, no entanto, considerar uma situação paralela, embora inversa: a de dois amigos cariocas, observados pelos mesmos amigos russos. Amigos brasileiros que, também, sabem se saudar e expressar seu reconhecimento mútuo. Como? Eles se aproximam um do outro e, quase aos berros, começam a se dar tapas tonitruantes nas costas. Os russos, ao presenciar tal cena, pensaram, decerto, que um dos dois nem vai resistir a tais impactos, menos ainda conseguir sobreviver. Eis o que é o *ethos*: um comportamento estandardizado, culturalmente estereotipado, que pode explicar, ainda, por que um brasileiro se dá conta de que não é um argentino na maneira de se conduzir, emocional e afetivamente.

O *ethos*³ de que fala Bateson remete, desta maneira, a modos diferenciados e estereotipados, a maneiras sociais e culturalmente definidas de se comportar. Representa um sistema codificado dos instintos e das emoções, presentes nas condutas e nos comportamentos de pessoas vivendo numa determinada sociedade. O *ethos* de uma cultura é a sua *grife*.

Balinese character representa, deste modo, a tentativa de explorar, verbal e visualmente, de que modo uma criança nascida em Bali toma-se uma criança balinesa. Através de que comportamentos sociais adquiridos durante sua infância, através de que condutas ensinadas pelo seu meio cultural, distinguir-se-á, para sempre, de uma criança nascida, por exemplo, em Manaus, ponto exato aos antípodas da pequena ilha vulcânica de Bali? Em outros termos: qual é o “caráter”, o “estilo” de ser e de viver dos nativos deste pedaço de terra de uns 5000 quilômetros quadrados, situado no Oceano Índico, melhor conhecido, hoje, por pertencer à Indonésia? Uma grande idéia e um duplo desafio: conjugar o texto e a imagem.

-
3. Foi o próprio Bateson que, em 1936, na sua monografia dedicada a um ritual dos latmul da Nova Guiné, cunhou o conceito de *ethos*. Logo, no começo de seu *Naven* (p. 2. nota 1), referindo-se ao *Oxford English dictionary*, Bateson escreve: *ethos* traduz “o espírito característico, a tonalidade geral de um povo ou de uma comunidade; o ‘gênio’ de uma instituição ou de um sistema”. No tocante ao mesmo vocábulo, é interessante consultar outro famoso dicionário, o de Liddell & Scott (1940). Para os autores, a noção de *ethos*, no sentido de *custom*, *habit*, remete à literatura grega clássica. O termo encontra-se pela primeira vez num verso do teatro trágico de Aeschylus (*Agamemnon*, 728) (VIA/ séculos antes de Cristo) e duas outras vezes nos escritos filosóficos de Platão (*Cratylus* 435a e *Politicus* 295a). Se o historiador Thucydides (2,64) (V século antes de Cristo) usa a palavra numa perspectiva interessante do ponto de vista antropológico (*en ethei tê polei einai: to be the habit in the town*), Aristóteles, melhor ainda, nos remete a uma acepção da palavra próxima daquela que Bateson utilizará. Na sua *Ethica Nicomachea* 1179b 21, Aristóteles opõe *ethei* - *by habit, habitually* à palavra *phusei* = *by nature* e, em 1154a 33, estabelece outro contraste, desta vez, entre *di’ethos* = *from habit* e *ek genethês* = *from birth*.

A organização geral da obra

Balinese character é uma obra altamente planejada e construída. O fato não deve nos deixar admirados, já que sabemos que seus autores tinham a complexa tarefa de organizar e de concatenar, no duplo registro do verbal e do visual, os resultados de uma pesquisa de campo que tinha se prolongada durante quase três anos (março de 1936 até fevereiro de 1939), na região montanhosa da ilha, principalmente numa aldeia de 500 habitantes, chamada Bajoeng Gedé.

O material etnográfico recolhido em Bali é efetivamente imenso: 25.000 clichês fotográficos Leica, realizados e revelados por Gregory Bateson no campo, outros sete quilômetros de película 16 mm e, paralelamente, o conjunto dos cadernos de campo nos quais Margaret Mead - com a colaboração de I Made Kaler, o principal secretário balinês do casal - consignava, com particular minúcia e requinte de detalhes, o contexto de produção e de realização dessas tomadas. Deve-se acrescentar a esses registros visuais e a essas anotações, uma outra fonte pictórica⁴ que entrará, também, na feição do livro: as 1.288 imagens pintadas ou quadros realizados por nativos de Bali (835 deles provenientes da aldeia de Batoean, distante duas horas de carro de Bajoeng Gedé, onde Mead e Bateson tinham outra residência e mantinham um clube de jovens desenhistas) e outras centenas de "fantoques sagrados pintados", marionetes, que, em Bali, animam os famosos espetáculos de "sombras"

Diante de um material tão amplo, impunham-se necessárias escolhas. Havia de se traçar os parâmetros de um livro que expressaria, numa interação constante entre registros verbais e registros visuais (concebidos como fontes de pesquisa e não apenas como meras ilustrações), os modos e processos de socialização através dos quais uma criança nascida em Bali incorporava a cultura de seu povo e se tornava um *balinês*.

4. Fonte pictórica que é assunto de um livro, recente e notável, de Geertz (1994).

Essas escolhas, Bateson e Mead as definem logo depois de sua volta aos Estados Unidos, com a participação crítica de psiquiatras, educadores e sociólogos. Elaboram, primeiro, uma lista de categorias que servirá, mais tarde, a escolher as fotografias e a organizá-las em pranchas temáticas. Em seguida, e após os 25.000 clichês fotográficos terem sido impressos em faixas de filme positivo, como diapositivos, eles projetam, um por um, todo este material, elaborando um fichário, por categoria, das fotografias que parecem merecer considerações posteriores e possível inclusão no livro. Através deste processo, chegam a escolher 6.000 fotogramas, depois apenas 4.000 que, na sequência cronológica de produção, decidem ampliar sob a forma de fotografias. Dessas 4.000 fotografias, os autores selecionam finalmente 759 delas, que irão compor as exatas 100 pranchas de seu *Balinese character*, agrupadas em torno das dez temáticas gerais do livro: “Pais e filhos”, “Irmãos e irmãs”, “Estágios do desenvolvimento da criança”, “Ritos de passagem”, etc.

Balinese character. A photographic analysis sai em Nova York em dezembro de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos vivem ainda o humilhante choque da destruição da sua frota em Pearl Harbour (7 de dezembro de 1941). O livro passa quase que despercebido. Renascerá trinta anos depois, quando o americano John Collier Jr. o lembrará nestes termos: “Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram a primeira, e ainda inigualável pesquisa exaustiva em outra cultura, cujos resultados foram publicados em *Balinese haracter* (1942)” (COLLIER JR., 1973: 8).⁵

Este denso volume encadernado de 278 páginas, grande formato (23 x 31), começa com 60 páginas de *textos*: os “Agradecimentos”, uma “Introdução” de seis páginas em que os autores definem os objetivos do livro, a metodologia que preside ao seu empreendimento, mas onde, também, transparece a necessidade tanto de justificar como

5. Uma versão ampliada e revisitada deste livro foi publicada pouco antes da morte (1992) de John Collier, Jr., com a colaboração de seu filho, Malcom Collier, sob o título *Visual anthropology. Photography as a research method*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.

de fazer reconhecer, junto à comunidade acadêmica antropológica, algo de efetivamente inovador. A primeira frase desta “Introdução” não pode ser mais clara: “A forma de apresentação utilizada nesta monografia é uma inovação experimental” Experimento inovador mas que não pretende romper com a tradição antropológica. Este fato conduz Margaret Mead a assinar, logo após essa “Introdução”, 48 outras páginas de outros *textos*, referentes, desta vez, à contextualização das cem pranchas *fotográficas* organizadas em tomo das dez temáticas escolhidas. Na realidade, essa longa “nota” sobre *Balinese character* representa mais do que o esforço (necessário) de ambientar o leitor diante daquilo que vai poder descobrir e percorrer, verbal e visualmente. Expressa, ao mesmo tempo, o que sempre defenderá Margaret Mead: cautela tanto quanto afirmação do poder sígnico (e significativo) da fotografia no campo das ciências humanas. Em outras palavras, essas 48 páginas escritas respondem a um duplo imperativo: de um lado, a defesa à pretensão fotográfica de poder expressar algo que o texto não sabe e nunca saberá alcançar e, de outro, a necessidade de confessar que, na ausência de um comentário, a “leitura” futura das pranchas fotográficas permanecerá frágil ou, pelo menos, problemática.

Fechando essas 60 primeiras páginas do livro, outras seis (assinadas por Gregory Bateson) oferecem informações no que diz respeito à tomada das fotografias, à sua seleção, bem como outras anotações técnicas, muito relevantes para quem quiser fazer antropologia visual. O livro termina com outras 20 páginas *escritas* (“Um nota etnográfica sobre Bali”, uma “Bibliografia” e um “Glossário”).

Entre esses dois conjuntos de *textos*, 200 páginas são reservadas ao foco da pesquisa: a “Análise fotográfica” propriamente dita do *ethos* balinês. São cem pranchas, organizadas em tomo de dez eixos temáticos, cada prancha ocupando uma dupla página (uma composta por *fotografias* e, frente a frente, uma outra, oferecendo *comentários* pormenorizados das mesmas).

É a partir do exame de três dessas pranchas que pretendo, agora, propor duas considerações que julgo importantes do ponto de vista

metodológico. A primeira dirá respeito à questão dos *modelos de apresentação das fotografias* utilizados por Mead e Bateson. A segunda encarará diretamente as *relações entre o verbal e o visual no quadro da própria prancha*. Na realidade, este duplo questionamento perpassará o conjunto do texto a seguir.

Dois modelos de apresentação das pranchas fotográficas

Quando se debruça atentamente sobre cada uma das cem pranchas fotográficas de *Balinese character*, descobre-se que seus autores recorrem a dezenas de modelos de apresentação de suas fotografias. Este quebra-cabeça da *organização imagética* de *Balinese character* mereceria uma análise aprofundada, que apenas esboçarei aqui.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, primeiro, à *disposição* das fotografias no âmbito de uma mesma prancha, o que se poderia chamar, também, de circuito visual de *leitura* dessas fotografias: ora leitura *horizontal e linear* das fotografias como quando se lê um texto; ora leitura *vertical*, de cima para baixo e da esquerda para a direita, como quando se decifra o conteúdo de duas colunas de um texto; ora, ainda, leitura *paralela e de justaposição*, quando se apresenta, por exemplo, do lado esquerdo da prancha fotográfica (e verticalmente) os doadores (masculinos e femininos) de um ritual e, do lado direito da mesma prancha, os tipos de comida que cada grupo prepara e vai oferecer; ora, enfim, leitura *diagonal e transversal*, quando, numa mesma prancha, procura-se focalizar, através de fotografias oriundas de momentos e contextos diferentes, um elemento catalisador de uma dimensão do *ethos* balinês, permitindo ao leitor associá-lo a um outro elemento, paralelo ou semelhante, presente nas demais fotografias da própria prancha.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, também, ao *número* de fotografias, inseridas numa mesma prancha (número que, no caso de *Balinese character*, varia de seis a até treze fotografias por prancha), ao *formato* das fotografias (de tamanho maior, menor ou médio) e à eventual *manipulação* que se fez das fotografias

apresentadas (em *Balinese character*, as fotografias são geralmente inteiras e não retocadas, mas, às vezes, foram recortadas para evidenciar melhor um elemento típico que dava maior relevo à temática em pauta; raramente, foram encenadas). Existem, assim, centenas de configurações no ordenamento das fotografias de *Balinese character*, uma obra paradigmática tanto como modelar.

Ao falar de *modelos de apresentação*, refiro-me, enfim e sobretudo, aos *ingredientes* fotográficos reunidos na prancha, isto é, a esta combinação de elementos sógnicos capazes de despertar, de sugerir ou de nos fazer experimentar tal ou tal traço do *ethos* balinês.

É tempo de focalizar com atenção dois desses modelos: um que chamaria de modelo *seqüencial*, outro que qualificaria de modelo *estrutural*.

Modelo seqüencial

Exemplo de modelo seqüencial, é a magnífica Prancha 16 de *Balinese character* (p. 86), cujas fotografias foram realizadas em Tabanam, na região oeste da ilha de Bali, em 1936. Uma seqüência composta de oito fotografias, que se deve ler de cima para baixo, da esquerda para a direita.



1



5



2



6



3



7



4



8

Prancha 16 (*Balinese character*, p. 86)

Neste modelo sequencial, nosso olhar desliza, de maneira quase cinematográfica, *no tempo* e *no espaço* das fotografias. Nosso olhar “dança”, para assim dizer, de fotograma para fotograma, recolhendo ao fio desse percurso ou dessa travessia, um conjunto de informações sógnicas que deveria nos levar a uma mensagem. Mas, no caso, qual seria a mensagem, quais seriam as mensagens possíveis? De maneira proposital, não dou ao leitor a possibilidade de ler o longo comentário que acompanha (na página que lhe faz face) esta sequência fotográfica e que Bateson redigiu com base nas anotações escritas de Mead. O que vemos? O que essa prancha fotográfica nos sugere em termos do *ethos* balinês?

Vemos na primeira fotografia, um jovem aluno se exercendo à arte da dança, observado por Mário (no fundo, à direita), na época grande mestre desta arte em Bali. Mário observa o aluno, antes de se aproximar dele e de lhe ensinar os movimentos corretos. Pode-se efetivamente notar que o mestre toca e manipula,⁶ no sentido pleno da palavra, o corpo de seu aluno, ao longo da sequência. Será que, ante este conjunto de fotografias, podemos ir muito além?

Bateson, no entanto, quer nos dizer algo mais significativo no tocante ao *ethos* balinês. Para ele, as oito fotografias deveriam nos fazer sentir e experimentar como se realiza a aprendizagem em Bali, onde o conhecimento é essencialmente adquirido com base na “mostração” (demonstração), na repetição dos gestos musculares, e não através de falas ou de ordens: “Através da lição de dança, o aluno apreende de um lado a passividade e toma consciência, por outro lado, de cada uma das partes de seu corpo enquanto entidades dissociáveis” Sem o texto que acompanha a sequência fotográfica, teria sido difícil chegar até lá. Por outro lado, sem as fotografias, teria sido mais difícil ainda poder minimamente imaginar o que significava “aprender” e “ensinar” em Bali.

6. “Manipular”: “preparar com a mão; imprimir forma (a alguma coisa) com a mão” (HOLANDA, 1986: 1081).

Modelo estrutural

Exemplo de modelo estrutural é a enigmática Prancha 10 de *Balinese character* (p. 74), cujas seis figuras (fotografias e pinturas) foram produzidas em lugares e momentos diferentes e reunidas pelos autores para exemplificar uma outra dimensão do *ethos* balinês. Novamente, não ofereço ao leitor a página do comentário que acompanha esta prancha, convidando-o a percorrer, primeiro, essas figuras justapostas, numa evidente desordem visual.

Olhando para essa prancha, chamo a atenção para o fato de que nosso olhar, no caso, se encontra numa situação muito diferente da precedente (Prancha 16). Ele não pode mais deslizar, com Mário e seu aluno, no tempo e no espaço das fotografias. O tempo e o espaço, aqui, são, para assim dizer, neutralizados pela diversidade das imagens em presença. Diria mais: num primeiro momento, nosso olhar, quase que assustado e medusado, procura entender o que tem a ver a presença conjunta de elementos tão heteróclitos (duas figuras humanas, uma montanha, dois desenhos, uma dançarina). O que acontece, no entanto, é que diante desta enigma visual, buscamos uma solução, uma saída, um sentido. Para tanto tentamos, um pouco ao acaso da vertigem de nosso olhar, mergulhar em cada uma das seis figuras, procurando descobrir, através de suas diversidades figurativas, o que elas poderiam ter em comum ou, melhor dizendo, buscamos desvendar uma *estrutura* ou um elemento catalisador, capaz de *religá-las*. E qual seria?

Bateson coloca, lado ao lado, um homem olhando para um avião (Foto 1), uma fotografia do vulcão Goenoeng Agoeng, a montanha sagrada e a morada dos deuses (Foto 2), uma dançarina em transe nos ombros de um homem (Foto 3), a pintura de um outro dançarino sendo carregado (isto é, em posição elevada), o que vem reforçar o uso dos guarda-sóis (Foto 4), a postura de um servidor, esperando pela entrada de seu príncipe, num drama balinês (foto 5), a representação de um sonho de uma cremação feita por um artista brâmane (Foto 6).



1



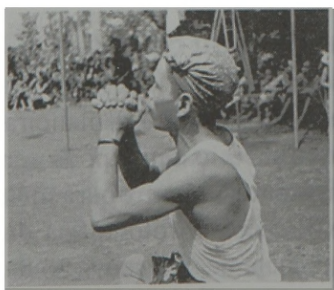
2



3



4



5



6

Prancha 10 (*Balinese character*, p. 74)

Esta primeira identificação das figuras (obtida através dos comentários de Bateson), sem dúvida, nos tranquiliza um pouco. Resta que não discernimos ainda a mensagem que Bateson quer nos passar visualmente, agrupando, numa mesma prancha, dados figurativos da vida balinesa, aparentemente tão heteróclitos. As figuras nos falam, mas nos falam do quê em termos do *ethos* balinês? Para obter a solução, temos que voltar necessariamente ao *texto* que acompanha esta prancha e que, de propósito, não mostrei.

Este texto tem como título “Elevação e respeito I” Eis a mensagem, o elo e a idéia que, agora, tornam as seis figuras inteligíveis. Bateson quer nos mostrar através desta prancha (e de outras três, que se seguem) a importância dada à *hierarquia* dentro do sistema cultural balinês, e, sobretudo, quer nos confirmar como esse comportamento culturalmente estandardizado, perpassa as mais variadas expressões do convívio balinês. Será que conseguiu? Até certo ponto. Pois, mais uma vez, penso que os seus comentários *escritos* não teriam conseguido expressar claramente o que as suas seis *figuras*, por sua vez, não sabem, sozinhas, revelar claramente. Entre a escrita e a visualidade, existem laços de cumplicidade necessários. Uma e outra, à sua maneira e com a sua singularidade (ora enunciativa, ora ilustrativa, ora despertadora), se complementam. A escrita indica e define o que ela é incapaz de mostrar. A fotografia mostra o que ela é incapaz de enunciar claramente.

Uma curta pausa

O duplo experimento realizado até aqui tinha suas razões. Havia de se insistir sobre a questão do “estado do olhar” e a maneira diversificada com que um mesmo olhar (o meu, o seu) pode ser engajado e conduzido em direções diferentes e em operações cognitivas diversas em função da *apresentação* de fotografias da *ordem* x, y, ou z. Não olhamos para a seqüência de apresentação da prancha de Mário e de seu aluno como tivemos que olhar para procurar entender a mensagem contida na apresentação da prancha “Elevação e respeito” Em ambos os casos, nosso olhar não somente teve que se

movimentar, fisicamente, de maneira diferente, como, também, foi submetido a uma operacionalização cognitiva muito singular. Insisto sobre este fato na medida em que poderia lançar algumas luzes sobre a questão complexa do funcionamento e das funcionalidades do pensamento visual. *Balinese character*, em razão da diversidade dos modelos de apresentação visual que oferece, representa um campo particularmente fecundo e concreto para realizá-las investigações.

Segundo motivo deste duplo experimento: interessa-me descobrir melhor quais seriam, no campo específico da antropologia, as virtudes da escrita que a visualidade fotográfica não teria. Mas, também, quais seriam, no mesmo campo da antropologia, as potencialidades da fotografia, singulares com relação à escrita, mas que ela não soube ainda alcançar ou desenvolver suficientemente? O que viria a definir e a esclarecer sua necessária complementaridade?

Para ampliar o quadro desses questionamentos, proponho, deste modo, um terceiro experimento. Ele deverá nos conduzir a um *face-a-face* entre registro verbal e registro visual. Invertendo a direção dos experimentos anteriores, partiremos, desta vez, do *comentário completo* que Bateson dedica à famosa Prancha 47, intitulada “Estimulação e Frustração”, para, somente depois, dar a ver a prancha de nove fotografias que acompanha este texto. Neste *face-a-face* entre registro verbal e registro visual, poderemos, assim penso, medir melhor os riscos tanto do texto quanto da imagem, na sua mútua pretensão enunciativa.

Os riscos do texto e da imagem (a Prancha 47)

Mead e Bateson dão à Prancha 47 de *Balinese character* uma grande importância. Ela evocaria e apontaria, segundo eles, para uma dimensão central do *ethos* balinês: “Estimulação e frustração” Eis, na íntegra, o comentário da Prancha 47 (A) que, logo depois, analisaremos (B), antes de passar à visualização das fotografias que o acompanham (C) e tirar algumas breves conclusões (D).

A. “Estimulação e frustração” ■ o comentário de Mead e Bateson

PRANCHA 47

ESTIMULAÇÃO E FRUSTRAÇÃO

Em Bali, as emoções da criança são controladas pela mãe. Na prática, isso significa que o estímulo e a reação ao “dando-dando” não assumem a curva ascendente que existe no caso de amor e de ódio, em nossa cultura. A mãe balinesa estimula seu filho, mas quando ele responde emocionalmente, ela se torna insensível e nunca deixa que a troca se encerre de modo afetivo.

1 a 9 - Registro de cerca de dois minutos de comportamento interpessoal entre uma mãe e seu filho:

“12:20. Men Goenoeng (a mãe) pede a I Raoeh (seu filho) para vir a ela. Ele chega e põe a mão no peito da mãe, no pênis e no joelho, e começa a choramingar.

“Men Goenoeng esfrega a cabeça contra ele (fotos 1 e 2).

“Men Goenoeng instala I Raoeh sobre seus joelhos e I Raoeh brinca com os seus seios (foto 3).

“I Raoeh mama (foto 4) e toca o outro seio (fotos 5 e 6).

“Men Goenoeng bate nas costas dele de modo ritmado e I Raoeh puxa, virando-o, o seio direito para o centro do corpo. Men Goenoeng esboça com os dedos um motivo no lado de seu pé (fotos 7 e 8).

“I Raoeh segura firme o seio livre.

“12:22.1 Raoeh olha ao seu redor, sempre com a mão sobre o seio (foto 9)”

Nesta série, o gesto da mãe captado nas *fotos 1 e 2* responde ao choramingar da criança; mas quando, por sua vez, ele manifesta a sua emoção, a atenção da mãe está em outro lugar. Logo depois de seus avanços, seu rosto tornou-se totalmente inexpressivo (*foto 3*); em seguida, ela ri de outra coisa (*foto 4*). É provável que “a carícia ritmada nas costas da criança” de que falam as notas seja feita sem prestar a menor atenção na criança. A *foto 7* mostra-a esboçando com uma mão um carícia na cabeça da criança, enquanto olha o ar, rindo de algo completamente diferente. No fim da série, ambos parecem aborrecer-se (*foto 9*).

Men Goenoeng e seu filho I Raoeh, com 580 dias de idade.

Bajoeng Gedé. 19 de agosto de 1937.

14 G 22, 23, 27 28, 29, 30, 31, 33 e a última.

B. Análise do comentário da Prancha 47

Estamos, desta vez, ante um *texto*, mas não qualquer texto: um texto, sim, que para Mead e Bateson, acompanha *necessariamente* uma seqüência de *fotografias*, um e outra com a pretensão de dar ao leitor uma “idéia” e uma “visão” desta dimensão central do *ethos* balinês. Vejamos de mais perto os componentes deste comentário escrito

- Primeiro, um *título* “Estimulação e frustração”, isto é, um *resumo*, uma síntese da *idéia* que se quer desenvolver. “Resumir” ou “sintetizar” representa - seja dito de passagem - uma operação lógica que a escrita torna relativamente simples: basta abstrair, condensar e unir duas palavras-chave. Não é o caso da fotografia que, por natureza, é dispersiva, mesmo quando procura nos oferecer seus *closes*. A fotografia - diria - nos conduz a qualquer lugar e, muitas vezes, a lugar nenhum. Ela é polissêmica por vocação. A escrita, também, mas num grau infinitamente menor.

- Em seguida, encontramos um *comentário*, preciso e denso, de quatro *linhas*. Melhor seria falar de um *ideário*, já que os autores partem de uma *afirmação* (“Em Bali, as emoções da criança são controladas pela mãe”), logo seguida de uma *comparação conclusiva* (“Na prática, isso significa que o estímulo e a reação ao ‘dando-dando’, não assumem a curva ascendente que existe no caso de amor e de ódio, em nossa cultura [americana ou européia]”). Um comentário que na sua pretensão de *contextualização* define, na verdade, um único universo de *interpretação*. Um comentário que poderia ser, efetivamente, aquele de um antropólogo que, tendo vivido no meio dos nativos de Bali, redige sua monografia, seu discurso científico escrito: “Em Bali...” Lendo este texto, numa monografia clássica (isto é, recorrendo apenas à escrita), teríamos, talvez, uma “idéia” desta dimensão do *ethos* balinês: a mãe estimula o seu filho para um convívio afetivo e, na hora H, rejeita sua aproximação e sua demanda. Teríamos essa “idéia” Uma “idéia” geral, não uma realidade *palpável*. Diríamos: afinal das contas, o que representa e significa concretamente essa tal de “estimulação/frustração” de que falam nossos autores? Como se traduz na realidade? A ausência de um material visual nos deixaria perplexos tanto como frustrados. Reconhecido isto, há de se convir também que, no caso, o texto, além de nos *induzir* a uma leitura das nove fotografias (que logo veremos), as *convoca* como as indispensáveis testemunhas da *idéia* que se quer concretizar. Ou seja, de repente, o texto perde sua arrogância, sente-se frágil e desprovido. Ele não sabe mais como *expressar melhor a realidade* que soube, no entanto, enunciar com tanta convicção. Abusando de um paradoxo, diria que o texto, ao descobrir sua própria nudez, começa a se render e a capitular, dando-nos a imaginar o que a fotografia nos dará para ver e para pensar.
- Encontramos, com efeito, logo depois, um novo e *último* comentário *descritivo matizado* de cada uma das fotografias (que são os pormenores do contexto das tomadas que Margaret Mead anotava, quando Bateson manipulava suas câmaras): “Registro de cerca de

dois minutos de comportamento interpessoal entre uma mãe e seu filho...” Na *ausência das fotografias*, esses comentários, claro, não teriam significação nenhuma a não ser na cabeça e no livro de um empreendedor de filmes de ficção antropológica. A situação, no entanto, apenas se inverteu, pois se é a imagem que, agora, requeremos prioritariamente, o texto/comentário permanece presente e não abdicou de suas prerrogativas de guia e de manipulador universal. No fundo, Bateson está feliz de poder nos apresentar, *enfim*, sua seqüência fotográfica... mas ele não tem a absoluta certeza de que, vendo suas fotografias, estaremos capazes de captar sua verdadeira mensagem, isto é, a mensagem da “idéia” (estimulação e frustração) que ele pensou poder tirar e comprovar a partir dessas imagens, a “idéia” que essas imagens poderiam finalmente proporcionar, sustentar e exemplificar.

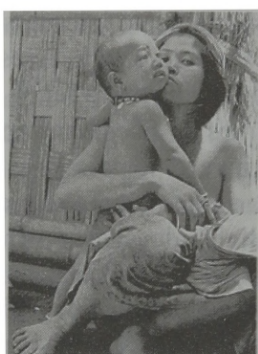
C. *As nove fotografias da Prancha 47*

A prancha é muito bela em termos estéticos e humanos. Uma seqüência linear de nove fotografias escolhidas dentro de um conjunto de treze fotografias sucessivas⁷ e realizadas, em Bajoeng Gedé, no dia 19 de agosto de 1937.

7. Bateson tinha elaborado uma sistemática muito precisa de seus registros fotográficos, a saber: nome(s) do(s) fotografado(s), local, data e hora (s) da(s) tomada(s), além da indicação dos fotogramas na série e no conjunto dos filmes realizados. Deste modo, deve-se ler os dados da Prancha 47 (14 G 22,23, 27, 28, 29, 30, 31, 33 e a última) da seguinte maneira: do lote G (cada lote de 24 filmes correspondendo a uma letra do alfabeto), as fotografias apresentadas na prancha pertencem ao filme 14 deste lote, sendo que os fotogramas 24, 25, 26, 32 desse filme não foram incluídos na apresentação da prancha. Quais foram os motivos da escolha de tais fotogramas e da exclusão dos demais? Sem dúvida, as razões são múltiplas... e levantam outros problemas.



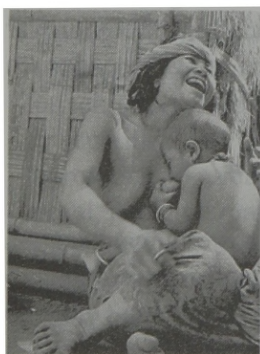
1



2



3



4



5



6



7



8



9

Prancha 10 (*Balinese character*, p. 149)

Neste conjunto de fotografias, duas personagens: uma mãe e o seu filho de um ano e seis meses de idade. Neste conjunto, uma idéia: como, na ilha de Bali, uma criança vivencia e experimenta esse paradoxo: ser estimulada afetivamente pela sua mãe, responder carinhosamente e acabar sendo rejeitada e frustrada pela mesma mãe?

Muitas vezes, *olhei* para essa prancha fotográfica, obedecendo aos *termos* de sua leitura: “Estimulação e frustração” De fato, nunca vi outra coisa, a não ser o que o *texto* me obrigava a *ver*. Olhava muito mal ou, melhor dizendo, não sabia olhar. Até que um belo dia, me interessei e condensei a minha atenção sobre os *olhares* da mãe e do menino, descobrindo o óbvio (veja os fotogramas 1, 2, 5, 8, 9 em especial): uma mãe vivenciando com o seu filho instantes de intimidade e de convívio amoroso, ambos observados pelo motor de uma máquina fotográfica, pelos quase dois metros de altura de um antropólogo (Bateson) que, com o seu tripé, manuseava sua recente teleobjetiva (Scnoo Rapid Winder) de 200 mm e, num horizonte mais próximo ainda, assediados pelas constantes implicações de Margaret Mead, que dirigia as operações de registro. Olhando para essa série de fotografias, entendo, hoje, por que a mãe até aceita, por duas vezes, fingir tanto como resmungar diante de tal impressionante cenário e atentado à privacidade, ora lançando seus olhos para o céu (Foto 3), ora fixando o próprio chão (Foto 6). A criança (Fotos 8 e 9) traduz seus sentimentos de maneira mais explícita: “Até quando vocês vão nos chatear?” (Foto 9). Até hoje, não consigo entender como Bateson e Mead chegaram a tanta miopia em nome de uma tão enigmática idéia.⁸

8. A cegueira se confirma quando os autores, no comentário das fotografias (não, por acaso, as Fotos 4 e 7) da Prancha 47, escrevem: “Logo depois de seus avanços, seu rosto tornou-se totalmente inexpressivo (*foto 3*); em seguida, ela *ri de outra coisa* (*foto 4*). É provável que ‘a carícia ritmada nas costas da criança’ de que falam as notas seja feita sem prestar a menor atenção na criança. A *foto 7* mostra-a esboçando com uma mão um carícia na cabeça da criança, enquanto olha o ar, *rindo de algo completamente diferente*. No fim da série, ambos parecem aborrecer-se (*foto 9*)” (BATESON & MEAD, 1942 - grifos nossos).

D. *Urna breve conclusão*

Apresentei um livro de antropologia visual que prezo muito, de que se fala muito mas que, até hoje, ficou insuficientemente explorado. Um livro, desta maneira, a ser descoberto.

Em tomo deste livro, fiz apenas três breves exercícios (incursões e não excursões). Exercícios de reconhecimento das relações existentes entre as potencialidades do suporte verbal e as potencialidades do suporte imagético num trabalho de antropologia visual. Vimos, no caso, que o domínio do verbal e da escrita com relação ao visual era - e continua sendo - simplesmente esmagador. O que não significa que a fotografia ou outros suportes visuais, não sejam, ao mesmo tempo, requeridos e convocados pela escrita, que, muitas vezes, sente a falta deste suplemento de significações e de sentidos.

Não quis defender nenhuma tese. Penso apenas que Ernst Gombrich tinha razão ao declarar que “a imagem não é o equivalente do enunciado”, acrescentando isto: “a imagem visual é sem igual quanto a sua capacidade de despertar, sua utilização para fins expressivos é problemática e, reduzida a si mesma, a possibilidade de igualar a função enunciativa da linguagem lhe faz radicalmente falta” (GOMBRICH, 1983: 323).⁹

No começo deste artigo, falei do impressionante trabalho de triagem e de seleção a que Bateson e Mead se submeteram antes de poder produzir *Balinese character*. de um total de 25.000 diapositivos, todos projetados, um por um, elegeram finalmente 759 fotografias para compor a obra. Permanece aberta, deste modo, uma outra pergunta: o que poderia ter sido feito com as 24.000 fotografias restantes?

9. Artigo retomado in “The image and the eye”, Oxford, Plaidon Press, 1982:137-61 .

Margaret Mead tinha efetivamente razão de dizer que o material recolhido em Bali lhe dava trabalho até o final de sua vida. Mais do que isto, convém assinalar que ela retomará o material pictórico de Bateson, numa outra ocasião, quando publicará, em 1951, com Francês Cooke Macgregor, um novo livro, *Growth and culture. A photographie study of Balinese hildhood* (MEAD & MAC GREGOR, 1951). Livro este que, singularmente, segue os mesmos moldes de feitura formal de *Balinese character*, abordando, todavia, uma outra temática: a do crescimento de uma criança no ambiente cultural balinês, a partir de categorizações teóricas americanas traçadas na época pelo psiquiatra educacional, o Dr. Arnold Gesell e sua equipe.

Não é preciso entrar, aqui, no exame desta obra paralela. Apenas realçar o fato de que um mesmo “estoque” de fotografias pode servir a eventuais dezenas de *discursos* em tomo delas. O que pensar disto?

Fraqueza do poder *enunciativo* das fotografias com relação à linguagem? Com certeza. Incrível capacidade despertativa de *significações* não necessariamente *codificadas* (isto é, definidas pelos códigos da razão gráfica) que as fotografias possuem com relação à linguagem? Nenhuma dúvida, também. Resta que tanto as fotografias como a linguagem, em graus e níveis diversos, são utilizadas para fins *expressivos*. Neste patamar heurístico, há de se reconhecer que as fotografias, por serem polissêmicas e volúveis, e ao mesmo tempo incapazes de “enunciar” claramente o que sugerem, são, forçosamente, condenadas a seguir os traçados de uma lógica que somente a escrita pensa poder definir e, sobretudo, conduzir.

Bibliografia

- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese character. A photography analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BATESON, Mary Catherine. Comment a germé Angels fear. In: WINKIN, Yves (dir.). *Bateson: premier état d'un héritage*. Colloque de Cerisy. Paris: Seuil, 1988.

- COLLIER, JR., John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Epu/Edusp, 1973. (Orig. inglês, 1967).
- GEERTZ, Hildred. *Images of power*. Balinese paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- GOMBRICH, Ernst. L'image visuelle. In: *L'ecologie des images*. Paris: Flammarion, 1983, p. 323-49 (edição inglesa: Scientific American, v. 227, n. 3, 1972).
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- _____. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. A. *Greek-English lexicon*. 9ª ed. Oxford: Claredon Press, 1940.
- MEAD, Margaret & MACGREGOR, Frances Cooke. *Growth and culture*. A photographic study of Balinese childhood. New York: G. P. Putnam's Sons, 1951.
- SAMAIN, Etienne. Bronislaw Malinowski e a fotografia antropológica. In: REIS, Eisa; ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; FRY, Peter (orgs.). *Pluralismo, espaço social e pesquisa*. São Paulo: Anpocs/Hucitec, 1995.

O espírito da gota d'água.
As videoinstalações de
Fabrizio Plessi e a mídia terciária

NORVAL BAITELLO JUNIOR

Faculdade de Comunicação e Filosofia/PUC-SP

Resumo

Em 1998 o artista italiano Fabrizio Plessi construiu uma série de videoinstalações em homenagem à cidade de São Paulo. As imagens videográficas apresentavam, entre outros elementos, uma correnteza de água, pedras e gotas de água caindo em uma superfície de água e labaredas de fogo, em seqüências de aparelhos de vídeo ou em telas de vídeo embutidas em blocos de pedra, em toras de madeira ou outros suportes. A água, o fogo, a pedra, a gota d'água reduzem-se a imagens e sons em um ambiente escuro e tomam-se, pelos recursos da videografia, apenas mídia da água, do fogo, da pedra, da gota d'água, elemento distanciador e gerador de estranhamento. A construção artística de Plessi trabalha com a mídia terciária, aquela que requer aparatos de emissão e recepção. Na mídia terciária, mídia elétrica por natureza, o objeto perde sua corporeidade, transformando-se em imagem.

Palavras-chave

mídia, arte da mídia, videoinstalações, mídia terciária

Résumé

En 1998 l'artiste italien Fabrizio Plessi a construit une série de vidéo-installations en hommage à la ville de São Paulo. Les images videographiques présentant entre autres un cours d'eau, des pierres et des gouttes qui tombent sur une surface d'eau et de flammèches, dans des séquences d'appareils de vidéo ou sur des toiles de vidéo encadrées dans des blocs de pierre, dans des futs de bois ou dans d'autres supports. L'eau, le feu, la pierre, la goutte d'eau se réduisent à des images et des sons dans une ambiance obscure et ne deviennent par le moyen de la vidéo que de la média de l'eau, du feu, de la pierre, de la goutte d'eau, élément qui opère une distance et crée une sensation qui favorise la surprise. La construction artistique de Plessi travaille avec la média tertiaire celle qui a besoin d'appareils d'émission et de réception. Dans la média tertiaire, média électrique par essence, l'objet perd sa corporalité pour se transformer en image.

Mots clés

média, arts de la mídia, vidéo-installations, média tertiaire

A memória líquida do planeta

A água é a memória líquida do planeta. Um planeta que, não obstante, não leva seu nome, não se chama “água”. Fundamento e origem da vida, a água nos afirma com insistência que somos água e à água retomaremos. Apesar da sua insistência, teimamos em nos crer apenas pó e aguardar nosso retorno ao pó. Como se estivessem dizendo e repetindo “sois água e à água tomareis”, as videoinstalações do artista italiano Fabrizio Plessi transformam a água em imagem videográfica da água. Com isto criam uma mediação entre o homem e seu elemento predominante, entre o homem e sua origem, tanto na filogênese de remotos nadadores unicelulares, quanto na ontogênese, recentes seres que se formam imersos em líquido amniótico. As videoinstalações criam uma mediação pela imagem. Entre a água e o homem, a imagem da água (isto equivale a dizer, entre o homem e sua natureza introduz-se a imagem desta natureza!). Assim, a imagem, como toda mediação, cria distância. E só a distância permite a aproximação, uma vez que a proximidade assusta, requer a atenção, a vigília, a prontidão, provoca sentimentos estranhadores, que afastam. A distância aproxima e a proximidade afasta. Assim fazem as videoinstalações de Plessi: criam distância para gerar a aproximação e quando estamos bem próximos é que nos vemos mais distantes. E tudo isso por meio da imagem, nada mais que a imagem.

Imagem e Violência

A homenagem de Fabrizio Plessi a São Paulo, o seu *Deposito dell'arte*, apresentado na mostra 12.Videobrasil - Festival Internacional de Arte Eletrônica, em 1998, no Sesc Pompéia, trabalha com maestria não apenas o elemento água (tão recalcado, canalizado, escondido, violentado em São Paulo), nem tampouco apenas o mármore, a pedra e o cimento, minerais que fazem os músculos da cidade (e São Paulo pensa com o cimento, a pedra, pensa com os seus músculos, em sua onipotência tonitruante). Também não trabalha apenas o fogo, que dá o ferro, que molda a alma da cidade de músculos de pedra. Plessi, por meio de todas estas fontes, deixa fluir as imagens, as imagens cinéticas por meio (pelo *medium*) da videografia. É a imagem que interessa, não mais a água, a pedra, o fogo ou outro material qualquer. Em seu lugar, a imagem da pedra, da água em correnteza, do fogo em labaredas. Nada resume melhor a essência dessa cidade: a substituição de tudo pelas imagens. Em lugar do corpo, a imagem do corpo, em vez da água, a imagem dela, em lugar dos rios, córregos e riachos, a sua imagem, canalizada, retificada, despida de sensorialidade e de materialidade. A água-correnteza em vídeo (construída por uma fileira de monitores reproduzindo a idéia de uma correnteza) é uma água sem paisagem, como as águas que correm nas canalizações subterrâneas e nos esgotos. Em lugar da vida, a imagem da vida, em lugar do tempo, a imagem do tempo, em lugar do espaço, a imagem do espaço. Nada resume mais o espírito dessa cidade que a iconização de tudo, a substituição de toda materialidade pela imagem. A imagem se transforma em espírito de todas as coisas. José de Anchieta, Manoel da Nóbrega e o cacique Tibiriçá ao escolherem justamente Paulo de Tarso como inspirador desta cidade, ao chamá-la São Paulo de Piratininga, já intuía que aquela vila estava predestinada a seguir as palavras do apóstolo Paulo, "a letra mata, o espírito vivifica" O espírito é a imagem, a letra é o corpo. Transpondo São Paulo em São Paulo, o corpo mata, a imagem vivifica. O filósofo Dietmar Kamper fez entrever a destrutividade desta equação, afirmando, ao visitar a cidade de São Paulo, invertendo as

palavras de Paulo de Tarso “o espírito mata, a letra vivifica”(cf. BAITELLO Jr., 1997: 110).

Foi o mesmo Dietmar Kamper quem escreveu que “nada tem conseqüências mais sujas que o puro espírito” A imagem é a criatura mais acabada do “puro espírito” É também por isso que a imagem é a evocação da violência, porque é o instrumento da supressão dos corpos, assim como a violência é o instrumento da supressão da vida. Não podemos nos esquecer que alguns dos sentidos da palavra latina *imago*, *imaginis* são: “retrato (de uma pessoa morta)” “sombra de um morto” “fantasma” e “eco”

A mídia terciária e a supressão da corporeidade

O artista Fabrizio Plessi elabora sua obra ciente de suas implicações. Professor na Escola Superior de Arte da Mídia em Köln, Alemanha, conhece o que significa o processo de mediação e sobretudo conhece a história da mídia. E demonstra aplicar, em sua obra, um conceito ampliado de “mídia” Compreender o fenômeno em sua amplitude é de fundamental importância para compreender a obra de Plessi. E quem, com sabedoria, melhor nos orienta neste cenário é o cientista político e da comunicação Harry Pross, que chama a atenção para a natureza da mídia primária, o corpo e suas linguagens, enquanto fundamento e princípio de toda mídia. Assim afirma Pross: “Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os indivíduos se encontram cara a cara, corporalmente e imediatamente, e toda comunicação retorna para lá” (PROSS, 1972: 128).

O corpo, os gestos, seus sons, seus movimentos, seus odores e cores, sua postura e sua soltura, sua audição e sua visão, seu olfato e seu tato são portanto o início e o fim de todo processo comunicativo. Por isso constituem a mídia primária, aquela que não requer nenhum aparato para se comunicar, a não ser o próprio corpo.

A mídia secundária vale-se de apenas um aparato amplificador da emissão de mensagens, no espaço, para atingir um raio maior, ou no tempo, para alcançar maior durabilidade. Os corpos e suas linguagens naturais - a voz e o gesto -, equipados com um artifício

qualquer, amplificam-se e perduram mais tempo. Tornam-se mídia secundária. A voz mais a máscara; o corpo acrescido dos diferentes adereços, pinturas, vestimentas, enfeites; a visão quando se transfere para a pedra por meio de gravações; a fala quando vira escrita, e depois se torna livro, imprensa, fala sobre papel, como se fosse óleo sobre tela. Tudo isto é mídia secundária. O receptor é alcançado pelo emissor potencializado por um aparato. Já não há o imediato, o direto, o “cara-a-cara” Quando muito o “cara-a-máscara” Mas a grande mídia secundária é a escritura. A escritura introduz o grande universo da virtual idade, a presença de uma ausência ou a ausência de uma presença. Dilata os tempos do alcance de uma mensagem porque a conserva. Amplia seus espaços porque se deixa reproduzir e distribuir.

O advento da eletricidade permite o surgimento da mídia terciária, que requer não apenas um artifício amplificador da emissão mas também um aparato decodificador para a recepção. Desenvolve-se aí toda a mídia elétrica (e também aquela que se costuma chamar de eletrônica): telegrafia, telefonia, rádio, televisão, comunicação por ondas e cabos, computadores, internet e redes, satélites e fibras ópticas. Sem o aparato receptor a mensagem não chega. Sem a decodificação técnica, não se completa o vínculo. Assim resume Pross: “Mídia terciária são aqueles meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor” (PROSS, 1972: 224).

Fabrizio Plessi cria uma instalação na qual há cálices pendurados no teto e grandes recipientes no solo, em cujo fundo há um monitor reproduzindo a queda de uma gota d’água. O cálice está vazio, a gota d’água não existe. No entanto, deixa-se ver e faz-se ouvir. Plessi não é apenas artista que joga ingenuamente com a mídia terciária. Sabe com exatidão o que esta mídia, com sua dupla mediação, provoca no receptor: a magia do movimento conservado, a repetição possível ao infinito, mas também a intangibilidade. A gota que cai, que se vê, que se ouve, mas que não tem corpo, que não molha. Como diz Plessi “dove una sola goccia caduta può ribaltare ed abolire ogni nostra logica precostituita” (“onde uma só gota caída pode fazer soçobrar e abolir toda nossa lógica preconstituída”). Da gota, apenas o espírito,

a imagem. Assim também com a correnteza, com o fogo e suas labaredas, com as pedras caindo na água, com a roda d'água, com o reflexo da pá, ou o reflexo tremulante do letreiro de néon refletido na superfície da água, anunciando: ART.

O espírito das coisas, por meio de sua própria imagem, projeta-se sobre elas próprias, suprimindo e apagando a sua materialidade e sua corporeidade. Parodiando o próprio Fabrizio Plessi, a roda da imagem e a roda da vida “se mordem a cauda em um extenuante líquido ardil” A roda da imagem e a roda da vida, em virtual simbiose, constroem a aparência de cândido, sereno convívio. Artes da virtualidade em um *Deposito deli 'arte*.

Bibliografia

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- KAMPER, Dietmar. *Bildstörungen*. Im orbitdes imaginären. Stuttgart: Cantz, 1994.
- PROSS, Harry. *Medienforschung*. Film, funk, presse, fernsehem. Darmstadt: Carl Habel, 1972.

A anamorfose na composição de *Las meninas* de Picasso

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

A leitura que Picasso faz de *Las meninas* passa por um processo de distorção evidente nas 58 telas que o pintor malaguenho compõe inspirando-se no referido quadro de Velázquez. Essas distorções, típicas de um processo anamorfósico, tal qual o entende Jacques Lacan, acentuam-se - é o que pretendemos assinalar neste texto - à medida que Picasso se afasta do quadro do mestre e deixa transparecer as marcas de sua enunciação.

Palavras-chave

Picasso, Velázquez, anamorfose

Abstract

The reading that Picasso has done of Velázquez's portrait *Las meninas* demonstrates evidences of a process of distortions which is shown on the fifty-eight canvases that he had painted inspired in the above-mentioned masterpiece. This text intends to mark that those distortions, which - according to Jacques Lacan - are typical from an anamorphics process, went deeper as Picasso moved away from the original and allowed his own enunciation to come out.

Key words

Picasso, Velázquez, anamorphosis

UI— u não procuro, acho” Esta frase célebre, atribuída a Pablo



Picasso, de alguma forma parece ilustrar o longo e, de certa forma, tumultuado percurso em que o pintor malaguenho se envolveu ao deter o seu olhar no famoso quadro de Diego Velázquez, *Las meninas* - talvez desta com maior afinco do que de outras vezes que contemplou o quadro do mestre.

A leitura pictural que Picasso faz de *Las meninas* compreende nada menos do que 58 outros quadros, pintados em pouco mais de quatro meses, em Cannes, no período de agosto a dezembro, correspondente ao outono/inverno de 1957. Não nos cabe neste momento' adentrar por todos os meandros a que a leitura picassiana nos remete. Em *El secreto de las meninas de Picasso*, Josep Palau i Fabre (1982) reproduz e comenta cada um desses 58 quadros, trazendo informações muito valiosas para quem se interessa por uma visão mais abrangente da referida obra - algumas destas informações, como a referência ao balé *Las meninas*², a que Picasso teria assistido em 1917, nos serão de grande valia, como teremos oportunidade de mostrar neste trabalho.

-
1. Este texto foi inicialmente apresentado, em forma de comunicação, no IV Congresso Internacional da Federação Latino-americana de Semiótica, realizado em La Coruna, Espanha, de 27 de setembro a 2 de outubro de 1999.
 2. Esta peça, inspirada na obra homônima de Velázquez, foi encenada pelo Ballets Russes, companhia liderada por Serguei Diaghilev, que na época exercia grande influência no mundo da moda, da dança, da música, dos cenários e figurinos teatrais de Paris.

Antes porém de tratar das anamorfoses, objeto que pretendemos enfatizar em nosso presente estudo, convém se deter um pouco no quadro de Velázquez para destacar alguns de seus elementos que entendemos terem sido relevantes para a leitura picassiana.

Num primeiro olhar, em se tratando de uma reprodução como a de que dispomos de *Las meninas* (Figura I), o quadro não chega propriamente a impressionar. Retrata uma cena que poderíamos chamar de doméstica: em seu ateliê, o pintor trabalha contando com a presença da princesa Margarita, suas damas de companhia, serviçais, anões e até um cão. Nada mais corriqueiro, pode-se imaginar, no dia-a-dia de um palácio real, não fosse a pompa das vestimentas.

A figura do pintor, envergando seu traje de nobre cavaleiro, é instigante. O que ele estaria pintando vestido assim de maneira tão solene? A tela que trabalha está voltada para o outro lado, e vemos apenas a sua parte posterior. Mas podemos notar, comparando-a com o tamanho do cavalete e com a altura do pintor, que ela é bastante grande e ocupa um espaço privilegiado no quadro que nos é dado ver.

Também nos parece estranho, reparando melhor, que uma área escura predomine em quase três quartos da tela, fazendo com que os objetos do ateliê, particularmente os quadros dependurados na parede ao fundo, fiquem na penumbra, praticamente irreconhecíveis.

Mas eis que em meio à semi-escuridão descobrimos uma fonte de luz que invade o local através de uma porta que se abre ao fundo. O personagem que a abriu ainda está lá, nos degraus que dão acesso ao ateliê. Está estático, como se descobrisse, de repente, o pintor trabalhando e não quisesse fazer um movimento mais brusco ou qualquer ruído a fim de não atrapalhar o artista.

Desviando um pouco o olhar à esquerda, a partir desta porta, nossa atenção se detém em um dos quadros da parede, iluminado, ao que parece, pela luz que adentra pela porta que se abriu. Como esse quadro está bem mais nítido do que os outros, distingue-se perfeitamente o retrato de um casal, que pode ser facilmente identificado: trata-se do rei Filipe IV e sua esposa, a rainha Mariana - os pais da princesinha que está ali no ateliê.



Figura 1 – Velázquez, *Las meninas*, óleo sobre tela, 1656.

Este percurso arbitrário de nosso olhar logo nos remete de volta à figura do pintor, que está com o pincel suspenso no ar, pronto para completar mais um traço na tela, e olha fixamente para seu modelo. Isso nos desconcerta, o modelo está fora do campo do quadro que nos é dado ver - não podemos saber de quem ou de que se trata; mas podemos, isto sim, nos colocar em seu lugar. E é emocionante: situando-se nesta posição, o olhar do pintor incide diretamente em nossa direção.

Para fugir deste olhar, desviamos o nosso para a frente, nos deparamos com o quadro do rei e descobrimos, maravilhados, que ele esteve ali, onde agora estamos. E, curioso, se em vez de nós fossem o rei e a rainha que ali de novo se colocassem, eles teriam o seu retrato bem a sua frente, como se um espelho os refletisse e eles pudessem se contemplar.

Pensando no espelho, voltamos a examinar, agora com mais cuidado, o retrato do rei e da rainha pendurado na parede. Percebemos que a luz que vem da porta ao fundo não é a que o ilumina. Há uma janela lateral, que talvez possa melhor iluminá-lo; mas, mesmo assim, o destaque que esse quadro tem em relação a sua moldura é muito acentuado, e o quadro brilha por igual, como se uma luz direta, que não poderia, nas condições apresentadas, vir de parte alguma, incidisse sobre ele. E isso só seria possível se ele fosse, não uma tela, mas um espelho, que reflete uma luz que está em outro lugar.

Se isso estiver correto - e se fiarmo-nos na leitura de Michel Foucault, que de um certo modo estamos parodiando, poderemos dizer que está - descobriremos o que é que Velázquez está pintando: trata-se do casal real. E, claro, agora faz sentido o porquê da presença da princesinha Margarita no ateliê com suas damas de honra. Descobrimos, também, um outro enigma: o olhar da menina, o da dama à sua esquerda e o da anã, bem como o do cavaleiro ao fundo e o dos serviçais, quase escondidos, dirigem-se todos para o mesmo ponto fora do quadro - o lugar do rei. Mas, como nós, espectadores, podemos assumir o lugar privilegiado que ocupa o rei - de certa maneira somos convidados a isso - somos, por assim dizer, arrebatados de modo a entrar nesse jogo de olhares e identificações.

Não escaparam disso, nem poderiam, os leitores célebres de Velázquez, e alguns chegaram a ir bastante longe nesse jogo de representações.

É o propósito deste trabalho examinar a leitura pictural que Picasso fez do quadro de Velázquez, chamando a atenção para alguns aspectos desta leitura, evidenciados pelas marcas, deformações anamorfósicas, que o pintor malaguenho deixou em suas telas.

Não seria nada difícil, depois do trabalho de Fabre, que adotou a mesma classificação das telas encontradas no catálogo do Museo Picasso de Barcelona, ater-se à ordem de produção das 58 telas produzidas por Picasso, mas isso não é o mais relevante considerando-se o nosso propósito de apenas chamar a atenção para as inversões anamorfósicas - as mais evidentes - que ocorrem em certas telas da série.

Após reproduzir a tela de Velázquez em cinza-azulado e em estilo cubista (Figura 1), o pintor, colocando-se no mesmo lugar em que se situou Felipe IV para ser pintado, olha direto para a princesa Margarita - a menina dos olhos do rei, aquela que, talvez, tenha feito o soberano ficar sentado por horas a fio e, provavelmente, por dias seguidos, enquanto, apesar de o sol brilhar lá fora, alguma nuvem escura pudesse estar se armando no reino. A leitura de Picasso parece insinuar também isso, mas não nos cabe, no corpo deste trabalho, deslindar esse fio isotópico.

Ocupando o lugar do rei, o olho arguto do pintor cubista, ao tentar transcender o olhar penetrante da princesa, foi além do viço das suas bochechas rosadas, desvendou o dourado luminoso dos cabelos, explorou em minúcias o rico vestido e, ao que tudo indica, comoveu-se com a inocência e a altivez coquete da menina, que deveriam encher de orgulho o poderoso pai. O pintor vislumbrou, no entanto, em meio à luminosidade intensa que banhava aquele rosto infantil, uma divisão que, à medida que suas reproduções tornavam-se mais esquemáticas, deixava nítidas as diferenças de incidência de luz, já que o rosto da princesinha, na obra matriz de Velázquez, voltava-se ligeiramente para a sua esquerda, movimento sutil que não seguia seu olhar, que se mantinha firme, quase insolente, na



1 - Reprodução de *Las meninas* feita por Picasso

direção do rei. Picasso pintou 14 versões exclusivas da infanta, dentre as quais reproduzimos algumas (Figuras 2, 4, 5, 8, 9).

Depois, seu olhar se desloca ligeiramente para a esquerda do quadro, e encontra a *dama de honor* María Agustina Sarmiento (Figura 3), que oferece, enlevada, numa pequena bandeja, um enigmático pote de argila para a princesinha.³ Em seguida, o pintor se volta ligeiramente para a direita, funde o rosto da princesa com o da dama de honra Isabel de Velasco (Figura 16).

Como que reembreado ao ponto de partida, após explorar o núcleo central do quadro de Velázquez, constituído pela princesa e suas damas de companhia, o olhar de Picasso inicia um novo percurso, e vai além dos limites do quadro do mestre, atravessando a porta lá do fundo, para ganhar o espaço exterior. Desvenda, então, um dia luminoso, que o quadro de Velázquez apenas insinuava com a luz que adentrava o ateliê; mas revela, também, um insuspeitado mar azul (Figura 18). As telas sobre o exterior (nove ao todo) compõem uma série dentro da série (*Pigeons*), e sua seqüência lembra um *travelling* cinematográfico, como se o olhar do pintor fosse se dirigindo para porta. Isso se evidencia já na primeira tela da série, na qual podemos identificar vestígios do ateliê, na borda esquerda e na parte inferior do quadro. Mas o que há aí? Pássaros brancos, como em nichos, à esquerda. Comparando com o quadro matriz de Velázquez, notamos que nessa mesma posição ficava a parte posterior da tela que ele pintava e da qual só podíamos ver os caixilhos. E, incrível, é nestes vãos - deformados, mas reconhecíveis ao olhar atento - que Picasso alojou, como em ninhos, os seus pássaros. Outros pássaros encontram-se empoleirados num gradil (Figura 19), que agora podemos identificar com alguma facilidade como uma metamorfose da porta ao fundo do quadro de Velázquez, composta por “almofadas” retangulares e em baixo-relevo. Mas se tudo é assim tão motivado neste “delírio”, de onde surgiu este mar? Sabemos,

3. Peñuela Cañizal (1993), em seu artigo “A metáfora da intertextualidade” revela aonde pode nos levar a leitura de Picasso a respeito deste gesto singular.



2 - Infanta Margarita



3 - María Agustina Sarmiento



4 - Infanta Margarita



5 Infanta Margarita



8 - Infanta Margarita



9 Infanta Margarita



14 - Conjunto



16 Isabel / Margarita



17 Infanta Margarita



18 Pombos



19 Pombos



27 Infanta Margarita

graças ao estudo de Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, que o pintor refugiou-se em seu ateliê Californie, em Cannes, para realizar esse trabalho. E a paisagem que vemos bem poderia ser a baía de Cannes. Se é assim, Picasso condensa, nessa série dentro da série, imagens do quadro de Velázquez com imagens que ele vê ao seu redor enquanto trabalha.

Picasso volta à princesinha (Figura 27), depois do “delírio” dos pombos. Pinta, a seguir, um conjunto (Figura 28) em que representa todo o lado direito do quadro de Velázquez, enfatizando as janelas laterais que são quase imperceptíveis na tela matriz. María Agustina, incluída neste conjunto, aparece com a cabeça em formato triangular e estranhamente invertida em relação ao corpo, e o quadro do rei, na parede ao fundo, em destaque, está tão transformado que quase não se distinguem as figuras. Numa outra tomada (o processo parece mesmo cinematográfico), o pintor destaca María Agustina com sua cabeça invertida (Figura 29). Na tela seguinte (Figura 30), podemos perceber que esta cabeça enorme (compare-se com a cabecinha da princesinha nesta mesma tela) é uma espécie de espelhamento do espelho, e que o rosto reproduzido não é, pelo menos não é só, o de María Agustina, mas também o do rei.

No quadro que se segue (Figura 31), sempre considerando a cronologia de produção, o pintor volta a pintar uma vista do conjunto do ateliê, agora todo repartido em cacos como se a tela, de repente, se fragmentasse; dois deles, mais evidenciados, compõem triângulos justapostos que formam um retângulo bicolor: um branco, outro preto. Este último capta, por assim dizer, a cabeça, agora em tamanho e posição normais, de María Agustina. Nesse ponto, fica evidente que o pintor vem trabalhando, desde que saiu da série *Pigeons*, com o espelho e o trata como um personagem da tela matriz. As telas subsequentes (Figuras 32,33 e 34) ganham características nitidamente cubísticas, e o pintor passa como que a fazer um estudo em que explora cores, formas e linhas, como se tivesse penetrado no “mundo do espelho”, que, ao se difractor, refletisse diferentes incidências de luz. Ou seja, tudo se passa como se houvesse uma oscilação do ponto de vista em que se contempla o ateliê - no quadro de Velázquez, este



28 Conjunto



29 - María Agustina e Infanta



30 - Conjunto



31 - Conjunto



32 Conjunto



33 - Conjunto



34 -Conjunto

ponto é fixo e nele incidem, como ressalta Foucault (1966), o olhar do objeto que está sendo pintado (o rei), o olhar do pintor (o “real”, isto é, o não representado na tela) e o olhar do espectador - e essa oscilação fizesse variar nas telas de Picasso os reflexos do espelho, que, por esse motivo, capta imagens e fontes de luz diferenciadas.

Pinta, a seguir, um estranho retrato de Isabel (Figura 35). Na extremidade do cabelo da menina, insere-se uma sombra, cujo contorno lembra o perfil do próprio pintor. Trata-se de uma solução que, segundo nosso conhecimento, é inédita na obra de Picasso, embora Salvador Dalí já a tivesse usado em seu *Narciso*. Coincidência ou não, a partir daí as telas de Picasso se afastam mais nitidamente do quadro matriz de Velázquez, como se o pintor tivesse nesse momento reconquistado seu estilo cubista. Os retratos de Maria Agustina (Figuras 36, 37, 38, 39), parecem confirmar tal hipótese. E é também a partir deste momento que as deformações anamorfósicas passam a se intensificar e se caracterizar como marcas de perturbações emocionais que se evidenciam nas telas - essas perturbações já haviam se manifestado no que denominamos “delírio dos pombos”; mas aí elas eram provocadas por elementos que se encontravam no contexto enunciativo do pintor; agora, as perturbações parecem decorrer de sentimentos pessoais.

Repare-se na mão esquerda da María Agustina nas telas indicadas: elas são exageradamente grandes. Que sentido atribuir a isso, mero capricho do pintor? Talvez. Na tela seguinte (Figura 40), porém, o processo anamorfósico se intensifica e se manifesta com toda força numa imagem inconfundivelmente onírica. Nicolasio Pertusato, o menino da tela de Velázquez, surpreendentemente agigantado, aparece dedilhando um misterioso piano. O instrumento é escuro, quase negro, mas deixa entrever alguns tons de azul-acinzentado e marinho. De onde Picasso tirou essa idéia? Puro delírio? Nem tanto. No quadro matriz, as mãos do menino voam no ar, e não é difícil imaginar que parecem dedilhar algo invisível. Mas, e o piano, de onde teria saído?

Se repararmos bem, o piano se encontra exatamente no lugar da anã María Bárbola, que no quadro de Velázquez é a única a envergar



35 - Isabel



36 María Agustina



37 María Agustina



38 - María Agustina



39 María Agustina



40 - Nicolasio Pertusato / Piano



41 Nicolasio Pertusato



44 Isabel, Maria
Bárbara e Nicolasio



45 - Isabel e
Maria Bárbara

um vestido azul-escuro com babados brancos, e a mão direita do menino parece tocá-la. E, não bastasse isso, o piano tem um sentido mais vertical do que horizontal, não muito diferente do corpo de María Bárbola, e conta com duas velas acesas na altura em que na figura humana ficariam os seios. Sem falar que a anã, até então não representada nas telas de Picasso, começará a aparecer logo a seguir, depois de urna tela (Figura 41) que apresenta em detalhe o rosto do menino, que traz, como se fosse sua identificação, as duas mãos para cima.

Entre as telas em que figura María, destacamos a Figura 45, onde ela aparece ao lado de Isabel de Velasco, envergando um vestido azul, no qual se destaca um pormenor bastante revelador: seu braço direito (do esquerdo só aparece a mão espalmada) é representado como uma faixa listrada, que reconstitui, para nós de modo inequívoco, as peças alvinegras de um teclado de piano.⁴

Voltando agora para a tela do menino tocando (Figura 40), essas mãos, que voam sobre o teclado leitoso do piano, não lembram pássaros - as famosas pombas de Picasso?

E, identificado isso, passamos a notar que o pintor já vinha brincando com essas anamorfoses há algum tempo. Umas mais outras menos, as mãos de María Agustina da série especular-cubista (Figuras 36, 37, 38 e 39) encontram-se em destaque que lembram asas de pombos. E, incrível, Picasso parece não ter exagerado em demasia; no quadro de Velázquez (Figura I), agora podemos perceber, as mãos de todos os personagens são cuidadosamente destacadas. A série *Pigeons*, convém lembrar, já havia revelado que os pombos também estavam presentes em Cannes.

Nas Figuras 44 e 45, Picasso junta Maria Bárbola com Isabel de Velasco; depois, na tela seguinte (Figura 46), desloca o ponto de vista mais para a esquerda e focaliza Isabel com a princesinha, de

4. Este piano também pode ser visto como uma referência explícita ao já citado Ballets Russes, e esse sentido polissêmico não exclui, acreditamos, a interpretação que fizemos.



46 - Espelho Branco



47 - Conjunto / Espelho Branco



50 Isabel



51 Isabel



52 Isabel



53 - Isabel

modo que se pode ver o fundo do ateliê, com o espelho e a porta representados, esquematicamente, como um quadrado e um retângulo, brancos. O espelho, representado como pura luz, nada reflete, e parece marcar o fim do que poderíamos chamar “viagem pelo interior do espelho” ou, talvez melhor, “ensaio sobre a visão especular”

A seguir, Picasso fixa-se em Isabel de Velasco (Figuras 50, 51, 52, 53), que a cada reprodução perde características cubísticas e vai recebendo contornos mais realistas e vestidos suntuosos, como se o pintor estivesse retomando, após uma viagem em que deixara fluir livremente seus devaneios, ao quadro de Velázquez. Ou estaria, ao contrário, tentando fugir inconscientemente de alguma coisa vislumbrada além de seu desejo? O fato é que, como se obedecesse a um impulso interior, Picasso interrompe abruptamente esta última sequência para registrar, se assim podemos dizer, o que se passa lá fora.

Pinta, então, três paisagens. Nelas, o aspecto outonal é evidente; em nada lembram as paisagens ensolaradas da série *Pigeons*, nem os fragmentos cubísticos da fase do espelho. De uma tela para outra a desolação é crescente. Na primeira (Figura 54), ainda a luz é forte e se distinguem tons de amarelo; na segunda (Figura 55), há predomínio de um frio azul e venta com mais intensidade; na terceira (Figura 56), as formas da vegetação se confundem, agitadas por um gélido vendaval, que anuncia o inverno. Esses três quadros foram pintados no mesmo dia (2 de dezembro de 1957), o que nos leva a crer que o naturalismo sugerido por essas figuras também está “contaminado” por fortes emoções.

Como que para afastar tamanha desolação, Picasso, levado ao que tudo indica por um outro impulso, abandona o tema de *Las meninas*, e faz um retrato de Jacqueline (Figura 57), a misteriosa madame Z, que ele apresentara em 1954, e por quem ainda se encontrava emocionalmente envolvido.⁵ O quadro apresenta, apesar

5. Pouco depois, Jacqueline viria a se casar com Picasso, tornando-se a última de suas esposas.



54 Paisagem



57 - Jacqueline



55 Paisagem



56 - Paisagem



58 Isabel

de romper tematicamente com a série, algumas de suas características gerais: as formas são simples, as cores são puras, e as mãos de Jacqueline lembram as das personagens que Picasso criou inspirado na tela de Velázquez. O segredo deste quadro residiria nos cabelos da modelo, que, para Fabre (1982), lembram os fios de Ariadne. Mas um estranho e pouco perceptível vulto escuro encontra-se por trás da moça e parece envolvê-la num abraço.

Na última tela (Figura 58) de *Las meninas*, Picasso retorna, não como era de se esperar, à princesinha, seu objeto principal de estudo, mas a Isabel, de quem, por sinal, já vinha destacando o belo vestido, em poses que lembram a da princesa. O vestido de Isabel, em verde-musgo e amarelo nas últimas reproduções, justapõe as cores, que podem ser identificadas no quadro de Velázquez: as do vestido da dama, no qual predomina o verde, e as do vestido da princesa, em que predomina o cinza com reflexos dourados. Parece-nos evidente, embora não seja explícito, que Picasso condensa a figura da dama com a da princesa; condensação, aliás, que já se insinuara desde a primeira vez que o pintor retratou Isabel (Figura 16). Mas as semelhanças da indumentária e da pose, enfatizadas demais na análise, não são assim tão logo perceptíveis ao olhar desatento e ficam como que neutralizadas pelos cabelos negros de Isabel. Além disso, uma lágrima escura parece brotar dos olhos da dama, que, imensamente tristes, nem de longe lembram o olhar jubiloso e determinado da princesinha, embora uma tristeza como essa pudesse estar latente na parte escura de seu rosto.

Uma possível explicação para o destaque que Picasso dá a Isabel - é preciso lembrar que o pintor inseriu uma sombra que lembra seu próprio perfil num dos retratos da moça (Figura 35) - e a outras deformações anamorfósicas em relação ao quadro matriz decorreriam de um dado biográfico detectado por Fabre: em 1917, o Ballets Russes excursionou pela Espanha apresentando a peça *Las meninas*, inspirada na obra de Velázquez. Uma das bailarinas do grupo, que provavelmente representava Isabel, era Olga Koklova, que no ano seguinte se casaria com Picasso. Fabre também acredita que as cores das indumentárias utilizadas na peça tenham influenciado Picasso,

que teria optado por cores bem mais vivas ao invés de adotar o cromatismo do quadro de Velázquez.

Nossa hipótese é de que Picasso, ao se deparar com o quadro do mestre, ocupou o lugar do espectador e sofreu uma espécie de *esquize* (LACAN, 1988), que acreditamos inerente a todo processo de leitura, e isso o teria levado aos delizamentos e, mais radicalmente, às anamorfoses - responsáveis pela inversão da perspectiva, pela inversão dos olhares, pela inversão das posições do olhante e do olhado. *Las meninas* de Velázquez tomam-se assim *Las meninas* de Picasso.

Bibliografia

DAIX, Pierre. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Seuil, 1978.

FABRE, Josep Palau i. *El secreto de Las meninas de Picasso*.

Barcelona: Polígrafa, 1982.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugaláia, 1966.

FREITAS, Jeanne Marie M. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.

FREUD, Sigmund. Psicologia de massas e análise do eu. In: *Obras completas* - Tomo III. Madrid: Biblioteca Nova, 1981

LACAN, Jacques. Os escritos técnicos de Freud - Livro I. In: *O seminário*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise - Livro 11. In: *O seminário*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. A ética e a psicanálise - Livro 7. In: *O seminário*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. A metáfora da intertextualidade.

In: BARBOSA, A. M. et al (orgs.). *Ensino das artes na universidade*. São Paulo: Edusp/CNPq, 1993.

RODRIGUEZ-AGUILERA, C. *Picasso de Barcelone*. Paris: Circle D'Art, s.d.

Em torno do objeto - uma experiência de intertextualidade

MAURIQUS FARINA

Multimeios/Unicamp

Resumo

Este trabalho vê a fotografia como um instrumento de poética e reflexão conceitual e muitas vezes com vários domínios flexíveis. Faz um estudo de imagens selecionadas, cujo propósito é provocar no leitor uma troca multifacetada e associações intertextuais. Para tanto, a estratégia é justapor ao contemporâneo associações diacrônicas individuais e uma noção de produção atemporal.

Palavras-chave

fotografia, intertextualidade, poética, arte moderna, século XX

Abstract

This work sees photography as an instrument of poetic and conceptual reflection, and deals with various flexible fields. It is a study of select images. The purpose is to provoke in the reader a multifaced exchange and intertextual association. The strategy is to juxtapose to the contemporary individual diachronic association and notion of timeless production.

Key words

Photography, intertextuality, poetry, modern art, century XX

Preliminares

Este trabalho tem por objeto uma fotografia que se constitui ao reverso da objetividade sociológica: a fotografia como instrumento de reflexão conceptual e poética. Na falta de definições menos provincianas surgem expressões como “fotografia contaminada”¹ ou *photographie plasticienne* (BAQUÉ, 1998) - que em português não tem a mesma força. Como um produto da modernidade nada mais natural que exista na fotografia uma possibilidade de usos multiplicados e multiplicadores, uma predisposição “camaleônica” num dispositivo que se adapta aos interesses do operador. Como uma modalidade das artes visuais, a fotografia não prescinde das ocorrências programáticas vivenciadas historicamente pela arte, sendo, portanto parte integrante de um domínio bastante complexo da cultura. De tal maneira, farei neste ensaio incursões em campos variados, todos eles com um mesmo elo em comum. Contudo não estou propondo uma discussão de gênero, mas o caso de algumas imagens em particular.

É sabido que uma das mais frágeis constantes da crítica (seja crítica de arte, literária, cinematográfica etc.) é usar uma terminologia freqüentemente imprecisa e confusa, ter um cunho metafórico, seguir

1. “A fotografia contaminada”, curadoria de Tadeu Chiareli no Centro Cultural São Paulo, 1994.

mais ou menos servilmente as modas culturais, quando não diretamente o andamento do mercado. Uma das conseqüências do fluir retórico é que, com freqüência, assumem-se com pouco rigor científico termos disciplinares ligados a outros contextos (CALABRESE, 1987: 119).

No território da comunicação há um predomínio, derivado da noção língua/linguagem, que diz respeito não somente aos espaços epistemológicos do signo verbal, já que se expande aos outros sistemas da comunicação. Nessa direção, como argumento para a articulação de meios diversos, utiliza-se sem muitos cuidados o termo “linguagem” noção referida por analogia e que encontra várias imbricações perigosas.² Mesmo assim o que se está querendo apontar é uma possível identidade formal e conceptual, para uma espécie de codificação capaz de aferir um modo próprio de se dizer muitas de coisas com personalidade numa obra de arte. “Poética” é uma outra palavra muitas vezes utilizada como sinônimo de “linguagem” Não é este o sentido aqui utilizado. Por “poética” entende-se, na sua essência, uma relação com o sentido corrosivo à padronização, “um desvio da norma” Substância primordial do fazer original encontra semelhança com a idéia proposta por Chklóvski de que “a arte estranha o mundo”³

Um aspecto substantivo sobre o entendimento desses sistemas múltiplos de comunicação implicados com a poética, territórios da indeterminação contaminados pelo sentido da arte, implica em não duvidar da complexidade do singular em favor de um sistema

2. Greimas chega mesmo a sugerir em seu *Dicionário de semiótica* a utilização do termo “conjunto significante” em contraposição a “linguagem”: o que faz pensar a comunicação num conjunto mais amplo de referências, tanto no “plano da expressão” quanto no “plano de conteúdo”
3. “A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto. Extraindo o objeto do seu contexto habitual e revelando-lhe uma faceta insólita (...)” (FERRARA, 1981: 34).

dominante no qual este singular tenha emergido. Nesse sentido o conceito de “polifonia”, proposto por Bakhtin, apresenta diversos aspectos que compõem uma diversidade de argumentações no conjunto mais amplo dos limites da expressão, abrindo caminho para os fatores sociais e políticos de uma tendência que prenuncia uma semiótica da cultura.

Mesmo argumentando-se sobre um “meio” específico, (cinema, fotografia, pintura, etc.), este “meio” pode ser visto como um signo, mas não como um signo único. É importante perceber a mensagem determinada pelo “meio” como um signo constituído de outros signos. A tarefa da decodificação desses signos depende da sua identificação, depende da isotopia da mensagem, onde pode ocorrer uma multiplicidade de sistemas.

Vamos, por exemplo, analisar o proposto pela frase “Um corpo vestido” Neste enunciado podem-se abrir várias possibilidades de interpretação, já que ele é genérico? O sexo deste corpo pode ser masculino ou feminino? A moda denotada pela roupa é um sistema ausente, o antropológico, que define o *ethos* do sujeito também; o econômico, o social, o político, o psicológico (campo das subjetividades), enfim, a congregação de múltiplos aspectos que constituem a imagem de um corpo vestido, e a sua concretude como uma relação muito ampla e aberta para o exercício da interpretação dos significados fica de fora. O que não ocorreria se, por exemplo, este enunciado estivesse numa imagem fotográfica.

Não estou supondo que a fotografia seja mais completa que a palavra, contudo a pergunta que tem sido formulada no âmbito das pesquisas sobre a fotografia em particular coloca muitas vezes em debate a subserviência do signo imagético em relação ao instrumental utilizado para efetivar determinadas leituras e duvida de conceitos importados de outros sistemas.

O próprio Roland Barthes é alvo de controvérsia ao assinalar em *A mensagem fotográfica* (1962) que a fotografia seria “uma mensagem sem código” Esta posição mais tarde revista em *A câmera clara* (1980) na verdade é reveladora do tipo de problematização trazida ao ambiente acadêmico quando se passa a reconhecer na

fotografia o estatuto de uma mensagem. Coisa que para Charles Baudelaire seria unimaginável e terrível, já que colocaria em discussão a possibilidade da arte por meio da máquina (apud DUBOIS, 1994: 29).

Por enfadonho que pareça, nestes tempos inaugurais de um “não sei que pós-tudo”, em que a tecnologia faz parte da vida humana de modo cada vez mais intenso, para alguns, a arte só é possível se se aliar aos meios tecnológicos mais *up to date*. Para não continuar dispersando o leitor, entro nessa discussão apenas para dizer que tanto a defesa de um purismo contrário à tecnologia na arte quanto o fetichismo do aparato envolvido numa produção mediada pelos meios mais avançados conduzem ao mesmo caminho.

O que define um trabalho de arte não é a “poética do autor”, mas a presença da poética no trabalho desse autor. Para isso não dependem os meios. Basta lembrar que o fato de ser pintura não coloca na mesma linha uma obra de inspiração cubista feita por Portinari cotejada por qualquer outra feita por Pablo Picasso ou Braque. Sem entrar na discussão com mais profundidade esbarro no problema da matriz e da influência, da cópia e do original e do apagamento desta relação, o que acaba com a possibilidade intertextual, já que não há dialogismo⁴ mas mera influência.

Las meninas,
óleo sobre tela,
1656



Diego Velázquez

4. Outro conceito afeito a Bakhtin e que se refere ao diálogo entre textos semióticos distintos. Ver: Zavala (1991: 37-121).

No espaço das construções do imaginário, mais propenso à lógica do ícone que à do índice, a noção de instantaneidade surge revestida por certa dose de magia.

O interesse aqui não é comentar as relações narrativas - que são muitas - presentes nesta obra, o que me move é a presença de um momento tramado por Velázquez de modo a incluir o espectador definitivamente na trama do seu enunciado, uma ação cronotópica (WALL, 1997: 433-44) que parece anunciar por semelhança um paradigma fotográfico: a instantaneidade. Ao representar uma ação inscrita num tempo específico, “momento decisivo”, os personagens da pintura são flagrados pelo espectador - ou pelos “espectadores do espelho” - numa curiosa premonição do que viria a se tornar uma das propostas mais fundamentais do sistema fotográfico, muito tempo depois.

Esse momento de suspensão tomado possível pela pintura de Velázquez não pertence à lógica indiciária de uma fotografia. Daí que, pela natureza eminentemente “icônica⁴” deste enunciado, sirvo-me desta imagem pelo reverso. Como um paradigma da construção e articulação dos signos no plano de um texto mais amplo que configura a “poética”, supondo o que pretendo demonstrar adiante: que a vocação indiciária da fotografia pode igualmente ser revertida como dominância, na busca de uma condição “peripatética”⁵

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí nesta dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é

5. Influência das aulas do professor Eduardo Peñuela que frequentei na Universidade de São Paulo e que foram, sem dúvida, importante “referência derivada” para a materialidade dessa reflexão.

imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda - daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (FOUCAULT, 1992: 31).

Sendo assim, *Las meninas*, não é, estrito senso, uma obra barroca, mas uma obra moderna, paradigma da autonomia representativa e da liberdade do artista, um banquete semiótico, índice da atemporal idade e, no entanto, uma pintura historicamente barroca, uma representação do ambiente da realeza. É contraditório o princípio das coisas que escapam à sua época: materialização de puro sentido do que é poético em potência absoluta.

Intertextualidade: o campo ampliado

*Sem chegarmos a afirmar, como Kibédi-Varga, que todo discurso responde a uma pergunta, admitiremos que ele sempre replica - explicitamente ou não - a outros discursos, seja apoiando-se neles, seja refutando-os, seja completando-os. A alusão é a figura da intertextualidade; isso acontece quando dizemos que todos fazem silogismos sem saber, como o **alter** da prosa (Reboul, 1998: 157).*

Foi entre os modernistas, modelarmente com Pablo Picasso, que a intertextualidade⁶ veio a se instalar definitivamente como um dos procedimentos mais reveladores da cena artística do século XX. Motivados pelas experiências avassaladoras das primeiras décadas deste século, diversos artistas contemporâneos erigiram suas obras

6. "O problema da intertextualidade é de permitir a convivência de um ou mais textos no suporte de uma única estrutura textual sem que eles se destruam mutuamente, embora permaneçam centrados nas mesmas marcas ou índices semânticos" (FERRARA, 1981:103).

operando uma constante intertextualidade. Numa correspondência mais ampla com a tradição e com a ruptura, em favor de uma presença da arte nela mesma, como um fator de motivação auto-referente. Sem a necessidade vivida por artistas do barroco, como o próprio Velázquez ou mesmo Aleijadinho, que construíram a sua arte apesar da funcionalidade patronal, apesar dos interesses referenciais e simbólicos do clero e da nobreza.



**Pablo Picasso, *As meninas segundo Velázquez*,
óleo sobre tela, 194 x 260 cm, 1957**

A conjugação de “textos” e de teorias em campos ampliados serve de sustentação para o desenvolvimento de uma série de procedimentos que contemporaneamente vão constituindo os espaços de reflexão sobre as produções culturais. O próprio princípio da intertextualidade, do diálogo entre “textos” que remetem a outros “textos” é substância fundamental na atualidade, quando muito se

fala em crise de paradigmas, pairando no ar um certo clima de velório por tantas mortes anunciadas: o fim da história e o ocaso do sujeito.

Como o conjunto da herança metafísica, também a morte da arte não pode ser entendida como uma "noção " de que se possa dizer que corresponde ou não a um estado de coisas, ou que é mais ou menos contraditória logicamente e que se possa substituir por outras (...) É, antes, um evento, que constitui a constelação histórico-ontológica na qual nos movemos. Essa constelação é uma trama de eventos histórico-culturais e de palavras que lhes pertencem, os descrevem e os co-determinam (...) (VATTIMO, 1996: 40-1).

A necessidade de transformação, tramada pela constante explosão dos limites estéticos vivenciados historicamente, preparara o terreno para a exploração de paradigmas utópicos, entre os quais o próprio sonho de uma sociedade tecnologicamente evoluída que extinguiria as desigualdades e operaria a desmaterialização do sujeito enquanto entidade personalizada e vaidosa. O fato é que, do ponto vista social, os problemas estruturais são profundos e se ampliam, fatos ligados às sociedades periféricas que estragam os planos de uma morte anunciada dos nossos “valores burgueses”, entre eles a arte. Retórica ou filosofia, me parece permanente esse sentimento de marginalidade, de desvio, que impulsiona o ato criativo, principalmente motivado pela incerteza e pelo desconforto.

A herança moderna

O surgimento da arte moderna, o rompimento como classicismo, a partir das experiências cromáticas do impressionismo com sua proposição “científica” de exploração da luz, inaugura o que seria um novo paradigma da representação - não mais aquele proposto pelo hermetismo simbólico - e muito mais próximo dos próprios limites materiais do suporte artístico. Basta considerar toda a tradição

pictórica dos países nórdicos para perceber que a luz e o ambiente dos “interiores holandeses” estavam irremediavelmente contaminados pelo sofrimento e pelo delírio do isolamento, fato extremamente paradigmático na obra de Vincent Van Gogh.

L'un des enjeux du modernisme fut la tentative déterminée, obstinée, pour préserver l'œuvre d'art de la contamination par l'industrie mass-médiatique, pour en sauvegarder l'autonomie, l'aura et la pureté.

*On l'aura compris, les années quatre-vingt ont mis un terme définitif à cette ambition: l'extension de la photographie dans le champ des arts plastiques y fut pour beaucoup. Déjà en son essence même **medium** de masse, destiné à la masse, comme l'avait justement diagnostiqué Walter Benjamin la photographie se révéla l'un des plus puissantes facteurs de déconstruction de la mythologie moderniste (...) Partout *Vhétéronomie* est devenue la règle: les **media** ne cessent de jouer l'un par rapport à l'autre, de se frotter, se métisser, s'hybrider tandis que l'art lui-même se voit toujours davantage contaminé, “virussé” dirait Jean Baudrillard, par son Autre - culture médiatique et industrie culturelle (BAQUÉ, 1998: 263).*

A idéia de autonomia da arte, sob a perspectiva de um sujeito mergulhado em convulsões profundas através da vertente do expressionismo, com Max Beckmann, Emil Nolde etc., é reveladora não só de uma crise do humanismo, especialmente na Alemanha, mas também de um certo tipo de representação pictórica de base figurativa que vai se entregando para um processo de desmaterialização do sujeito, desembocando, com Kandinski em meados do século XX, numa pintura aberta para o apagamento do referente: o abstracionismo.

Se de um lado a pintura vive um processo de transformação, de outro Marcel Duchamp, inaugura, com os seus *ready mades* e sua antiarte, uma revolução no sistema artístico que vai culminar na

multiplicidade de ocorrências vividas na pós-modernidade a partir da arte conceitual na década de 70, sendo ele mesmo, Mareei Duchamp, um precursor da pós-modernidade, assim como foi Hieronymus Bosch para o surrealismo, Willian Turner para o impressionismo e Van Gogh para o expressionismo.

Com a *pop art* inaugura-se o processo de contaminação da arte pela indústria cultural, processo este que passa a ter uma valorização semântica. Sendo o termo pós-modernidade um sintoma didático de uma necessária ruptura na relação com o advento moderno, ele é por si revelador dessa condição precária. A força dessas tantas revoluções vividas pela humanidade a partir do século XIX é um ciclo ainda presente, sintomas ao mesmo tempo de uma decadência e de uma renovação. A pós-modernidade é, portanto, tempo das hibridações e das citações, da multiplicidade e dos limites expandidos, tempo de se questionar tudo e de se confundir com o próprio questionar, simulação e simulacros, verdades através de mentiras.

Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele “o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros” (Portoghesi 1982, 28). Portanto o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente (HUTCHEON, 1988: 52).

Dizer que há no modernismo um reducionismo dogmático é a meu ver um modo parcial de enxergar a questão. Os programas multiplicados que surgem na modernidade revelam uma profusão de idéias, os dogmas ficam por conta de cada programa em particular. O dadaísmo, por exemplo, foi ao mesmo tempo uma afirmação da negação do passado e uma ironia, já que ele mesmo foi um fato de consequência do passado, mais que um debate contra a “hipocrisia

da burguesia” Artistas como Mareei Duchamp, Man Ray, Hans Bellmer, Clovis Trouille, entre tantos outros, nesta direção, foram mestres na ambigüidade e na ironia. A presença da intertextualidade, principalmente em Picasso, revela o diálogo constante entre passado e presente.

No entanto, grosso modo, a modernidade, num contexto mais amplo, foi de fato o paradigma da velocidade e das novas descobertas, o que acabou por incutir na sociedade um modismo e uma necessidade de ter sempre contato com o novo, com esse sentimento de ser o passado um sintoma de atraso. Essa “maldição modernista” ainda não foi extinta e é a essência dos modismos, mas do ponto de vista da arte erudita ela não pode ser impingida aos mestres da modernidade.

A necessidade de autonomia da arte vivida no princípio do século XX era de fato uma necessidade de afirmação do artista como o centro da sua própria poética, uma afirmação do sujeito e não das estruturas que dele sempre se serviram historicamente. No seu ocaso, já não há que se afirmar nem o sujeito e nem a arte; por um certo tempo vive-se o vazio desta transição. A autonomia do signo artístico' passa a significar uma impossibilidade sendo substituída pelo conceito de contaminação, pela presença do outro através de processos intertextuais ou mesmo por mistificações que são cometidas em nome do dispositivo da arte onde se confundem a cultura e a farsa.

Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as ciurcunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista) (VATTIMO, 1996:43).

O campo da imagem, em particular o das fotografias que tradicionalmente se constituíram como “hipoícones”,⁷ como manifestações do imaginário e não como espelhos de uma referência mais imediata, foi explorado potencialmente pelo surrealismo e atualmente surge com uma força jamais vista, passando mesmo a ocupar o lugar da pintura nos principais eventos da arte internacional. Causa espécie a profusão de imagens “documentais” e aparentemente banais - caso de Jeff Wall - que agigantadas pelas dimensões enormes que ocupam passam a estranhar a própria realidade repercutindo a força indiciária da fotografia como um símbolo da necessidade realista numa época da “virtualidade”: paradoxo.

A liberdade no exercício da arte hoje é uma herança da modernidade e, nesse campo, a poética da intertextualidade e das referências derivadas passa a constituir o campo algo complexo dos discursos artísticos. Entender, justificar, perceber o “plano do conteúdo”, passou a ser para os artistas uma constante, a ponto de, na própria obra, aparecer uma certa desmaterialização da forma em favor deste conteúdo.

Os movimentos artísticos como a arte conceitual e a *artepovera*, que tiveram seu apogeu na década de 70, são fundadores desses procedimentos, em particular na obra de Joseph Kosuth, em que uma cadeira é apresentada ao lado de uma imagem fotográfica dessa mesma cadeira e de um quadro na parede, apresentando a definição extraída de um dicionário sobre a cadeira. Nessa obra configura-se a materialidade artística do entendimento semiótico de objeto, do signo e do símbolo. Sendo a cadeira, ela mesma, um objeto: ícone enquanto *representamen* da idéia do artista, índice referido pela fotografia e símbolo codificado pelo dicionário e legitimada tanto por sua função quanto por sua materialidade. Neste sentido a operação artística é de base conceitual e de um certo modo anuncia a definitiva impregnação dos campos teóricos nos processos artísticos.

7. Para Peirce, o hipoícone é a imagem materializada.

Trazendo para si

Ao esboçar esse panorama pinçado por uma certa sincronicidade tenho que considerar a minha produção artística como uma consequência dessa “caosmose”⁸. É de certo modo complicado cotejar *per se* a exterioridade da produção cultural a partir de fontes tão fundamentais e de um ponto lançar o próprio trabalho artístico como um sujeito que pega uma carona no trem. Vai daí que o próprios processos do inconsciente ficam bloqueados pelo excesso ora de vaidade ora de falsa modéstia. Não importa que se corra um risco permanente já que viver é tomar parte num emaranhado de situações que quase sempre fogem ao controle.

Correndo então o risco da própria precariedade, ousei experimentar essas relações de caráter poético e intertextual na minha produção fotográfica. Já não me bastava a fotografia produzida dentro de seus próprios limites, e o campo se amplia quando entra em contato com as relações dialógicas.



El Zorro,
50 X 40 cm, 1993



Homem Aranha,
50 X 40 cm, 1993



Aqueda,
50 X 40 cm, 1993

8. Anunciada por Félix Guattari (1992) como um novo paradigma estético.

Já no início da década de 90, realizei uma série de fotografias, fotomontagens, que na realidade surgiram a partir de um certo colecionismo potencializado.

Nestas fotografias existe uma relação de apropriação, imagens impressas em livros configuram o cenário de fundo e também há a utilização de objetos, brinquedos infantis que representam figuras de heróis que povoam o universo da indústria cultural e da arte *pop* através dos gibis.

Em *El Zorro* o livro utilizado, *Fêtes en Israel*, foi editado por I. Klinov e publicado por Israel Publishing Co. Ltd. em Tel-Aviv em 1951. Trata-se de uma edição em três línguas. A fotografia utilizada está na página 80 do livro e traz a seguinte legenda: “Dans le Musée National Bezalel à Jérusalem, exposition d’objets rares de Pâque et d’anciens livres artistiques de la Hagada (Légende de Pâque)” A escolha dessa imagem foi feita de um modo quase automático, o que me atraiu em primeiro momento foi a profusão simbólica que emblemata a cultura judaica.

A imagem da fotografia *Homem Aranha* foi retirada do álbum Deutschland publicado em Berlim no ano de 1936, álbum fotográfico que serviu aos interesses de difusão da propaganda nazista. Essa foi a primeira imagem escolhida e a que dá sentido ao encadeamento dessas três imagens. O ritmo da marcha militar na verticalidade, com as suásticas, traduzia para mim o diálogo que estava sendo proposto pela história. Quanto à fotografia de fundo em *A queda* foi retirada de um livro turístico⁹ sobre Nova York. Sua escolha é obviamente ligada ao simbolismo do Empire State Building como um signo de poder dos Estados Unidos. O fato de Tio Patinhas ser um personagem ligado ao dinheiro e à avareza também tem a sua pertinência.

As diversas facetas do procedimento em questão foram determinadas pelo caráter simbólico que se pretendeu construir, como numa narrativa. Mais que realizar aqui uma interpretação semântica,

1. Ver: *The wonders of New York*, New York: A. Cooper, 1981.

o que seria desastroso partindo do próprio construtor do trabalho, penso ser oportuno declarar determinados fatos que somente seu autor poderia saber.

A primeira foto a ser feita foi exatamente a do *Homem Aranha*, personagem que curiosamente anda por cima e pelo lado de prédios, escalando-os como uma aranha, fato que passa a ocorrer depois que é contaminado por uma reação nuclear. Esta imagem surge quase por acaso, fruto de uma série de experiências que eu estava realizando numa relação de pequenos brinquedos com imagens: tinha apenas uma intuição não sabia direito o que ia dar.

Na fotografia *El Zorro* um detalhe que me chamou a atenção, quando realizava sua ampliação no laboratório, foi a rima do chicote em sua mão com os chicotes dos estranhos personagens montados a cavalo que aparecem na parte de baixo da fotografia e que fazem parte da “Hagada” Um livro aberto ao acaso numa fotografia e uma relação bastante complexa, no entrecruzamento das simbologias obtusas.

De fato, para mim, essas fotografias representaram um novo paradigma, uma quebra com a tradicional relação que vinha perseguindo desde a década de 80, e que, se cotejadas com a fotografia brasileira nesse período, representariam uma retomada da busca de autonomia no signo fotográfico.

Desde então já não fazia sentido fotografar um referente encontrado pronto, era preciso reconstruir essa relação, um aporte que significou um vôo do índice ao ícone. As imagens mentais passam a representar o sentido conceptual do fazer. A fotografia, o meio para a edificação da poética. De fato a intertextualidade surge como uma das ferramentas mais efetivas para minha produção, para a expostulação do que acontece dentro e fora do corpo num contexto mais amplo, como o das descobertas.

“Minha mente se comporta como um lago na espera de seus peixes” escrevi certa vez num poema. Anos mais tarde vou pensar que esse lago - provavelmente artificial já que sem peixes - metaforizava esse vazio que vai na espera no momento que prenuncia o *insight* e que separa o sistema poético dos sistemas teóricos.

Corpo contaminado

*Estudiar la imagen como un discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la **organización lógico-semántica de las isotopías** que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido (VILCHES, 1988: 39).*

Pensando considerar o diálogo entre essa atmosfera figurada pela poesia que confere ao artista uma dimensão quase lírica do “contato com as musas”, como um tipo de aberração fora de época, sabe-se que prescindir de conhecimentos teóricos e de repertório pode significar uma falência. Nesse sentido, a pesquisa, ela mesma um ato dialógico e intertextual, fornece alimento para as “velhas feiticeiras” que um dia foram “musas”

La photographie, c 'este notre exorcisme. La société primitive avait ses masques, la société bourgeoise ses mirors, nous avons nos images.

Nous croyons forcer le monde par la technique. Mais par la technique c 'est le monde qui s'impose à nous, et l'effet de surprise dû à ce reversement est considérable.

*Vous croyez photographier telle scène par plaisir - en fait c 'est **elle** qui **veut** être photographiée, vous n 'êtes que le figurant da sa mise en scène. Le sujet n 'est que l'agent de l'apparition ironique des choses. L'image est par excellence le medium de cette publicité gigantesque que se fait le monde, que sefont les objets, forçant notre imagination à s'effacer, nos passions à s'extravertir, brisant le miroir que nous ler tendions, hypocritement d'alilleurs, pour les câpter (BAUDRILLARD, 1990: 158).*

Se de fato somos surpreendidos pelos objetos do mundo que ficam gravados em algum lugar da memória, agindo num ambiente complexo como um auxílio para as escolhas, em mim, o efeito de

determinadas conexões significa o apontamento de um texto que ocorre de modo não programado por uma razão aritmética.

Corpo contaminado é o título de uma fotografia que realizei tendo por princípio a citação, uma citação que como se descobrirá é uma citação em abismo. Como fontes desta fotografia aparecem Ingres, Man Ray e Edward Weston.



Man Ray, *Violin d'Ingres*, 1924

A fotografia original de Man Ray, uma citação da pintura de Ingres, esta feita sobre o torso de uma mulher, revela uma associação com a forma do violoncelo, relacionando o corpo feminino à idéia musical e à sensualidade, além evidentemente de subverter a lógica indiciária da fotografia, realizando uma interferência gráfica sobre a imagem.



Jean-August-Dominique Ingres,
A grande banhista de Valpinçon,
óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm, 1808

*Com efeito, Man Ray foi sobretudo aquele que revolucionou a fotografia, transformando-a em meio de investigação poética do mundo. (...) Tratava o corpo feminino do mesmo modo que Duchamp fazia um **ready made**: com um traço pessoal tomava-o fora de série* (ALEXANDRIAN, 1973: 89-93).

Edward Weston foi um representante clássico da fotografia moderna em sua própria corrente de especificidade, alguém que sempre lutou pela autonomia da fotografia na sua relação mais corriqueira com os aspectos da documentação referencial e instantaneidade, a partir da exploração principalmente da cromaticidade e das possibilidades formativas do material fotográfico.

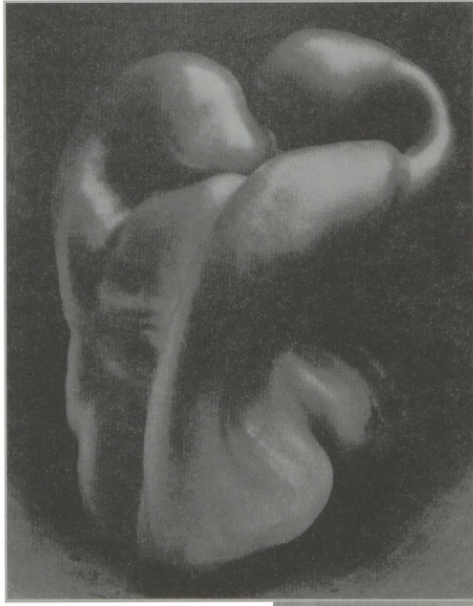
A singularidade da fotografia, em relação às outras arte se deve: à instantaneidade de seu processo de impressão. O escultor, o arquiteto, o compositor, etc., têm a possibilidade de introduzir mudanças em seus projetos originais, durante a execução de seus trabalhos. Um compositor pode escrever uma sinfonia em um período de tempo longo; um pintor pode passar toda uma vida executando um quadro e ainda assim não considerá-lo acabado. Porém o processo de impressão na fotografia não pode ser dilatado. Em sua breve duração não pode ser detido, transformado ou reconsiderado. Ao acionar a sua câmera todos os detalhes que se encontram sem seu campo de visão são registrados em muito menos tempo do que demoram os olhos para transmitir um cópia similar da cena para o cérebro (WESTON, 1984: 173).

Como se vê, Weston externa um paradigma fotográfico que não pressupõe hibridismos. Se se fizer uma pesquisa, para a maioria dos artistas o nome de Man Ray é mito e o de Weston desconhecido. O mesmo deve ocorrer se a pergunta for dirigida a fotógrafos profissionais: conhecem Weston e não sabem direito quem foi Man Ray. Essa questão enuncia a presença de uma história da fotografia tradicional e de uma história da fotografia na arte.¹⁰

Há um mundo próprio na fotografia, sem hibridismos, o problema da sua inclusão na história da arte está se resolvendo pela própria aceitação da forma fotográfica em suas especificidades, principalmente pelo reconhecimento aferido por coleções importantes, dentre as quais a do Museu de Arte Moderna de Nova Iork. Ocorre que as separações topológicas fazem parte da própria dose de preconceito, tanto por parte dos fotógrafos que sempre negaram a arte, quanto dos artistas que só agora descobriram a fotografia.

10. Sobre esse assunto ver: Farina (1997).

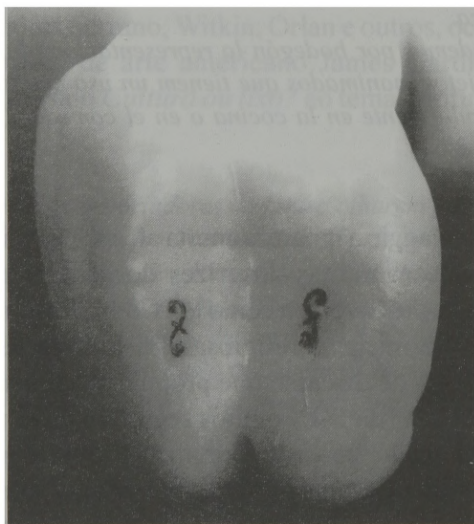
Nesse sentido a escolha de Weston para a fotografia *Corpo contaminado* traz implicações de natureza metalingüística.



Edward Weston, *Peper n. 30*, 1930

O pimentão de Weston opera numa lógica associativa, relacionando a forma do pimentão com o corpo, com a forma orgânica, com a nádega e quem sabe com a influência de Ingres no seu próprio imaginário.

Nessa linha a operação que se constrói em *Corpo contaminado* relaciona duas imagens, de Weston e de Man Ray, numa “quase-mistura”, numa fusão que operativamente foi construída a partir do imaginário articulado com as derivações dessas referências. Uma imagem que tem como princípio formativo o diálogo com a tradição dualista de uma fotografia moderna, parafraseando dois artistas-fotógrafos aparentemente distintos, Man Ray e Edward Weston.



Mauricius Farina, *Corpo contaminado*, fotografia, 1999

Do ponto de vista de sua organização formal, a fotografia que se seguirá se determina a partir do gênero *still life*, que como se sabe tem relação com natureza morta, tradicionalmente este tipo de fotografia tem uma relação direta com a propaganda, com a fotografia de produtos, que por sua vez tem origem formativa com as pesquisas realizadas pelo próprio Weston, entre outros. No entanto, aqui não se pretende seduzir o espectador como num *still life* tradicional, sendo mesmo mais intensa uma provável migração para o gênero de uma outra isotopia.

Na história da pintura, o gênero natureza-morta é conhecido desde a antiguidade clássica.

La historia de la pintura tiene en los escritos de Plinio (Historia Natural, libro XV) el primer relato de lo que conocemos como una naturaleza muerta o bodegón.

Parrasio, famoso pintor de la antigüedad, representó en una tabla unas uvas que engañaron a unas aves que estaban cerca del cuadro, pues picotearon la pintura.

Entendemos por bodegón la representación plástica de objetos inanimados que tienen un uso cotidiano, particularmente en la cocina o en el comedor (KIN, 1993: 8-11).

Se com Caravaggio a natureza-morta alcança uma independência formal, dele derivam muitas diretrizes do gênero, porém foi em Flandres que ele se desenvolveu como tal. Com a Reforma protestante a representação de imagens religiosas foi limitada e se abriu um caminho para o tipo de discurso que propunha o gênero.

Nos séculos XVIII e XIX muitos seguiram pintando naturezas-mortas, pois o mercado era vasto, porém as fórmulas gastas criavam um certo desconforto. Cézanne, como pretexto para suas composições e teorias pictóricas, pinta naturezas-mortas, pois as formas das frutas e os objetos cotidianos permitiam que ele efetivasse seus intentos plásticos. Desta maneira Picasso, no século XX, revitaliza a natureza morta como um gênero importante, sobretudo no cubismo analítico.

O século XX deixa de lado o realismo como uma característica fundamental da natureza-morta e alguns artistas utilizam-no como um caminho formal de expressão plástica. As composições de Andy Warhol com as latas de sopa Campbells e as garrafas de Coca-Cola, e tantos outros exemplos, são também uma indicação da imersão do artista no cotidiano através de seus modos de produção, aqui no caso de Warhol como uma crítica velada ao consumo e à produção em série.

Para o pesquisador de poéticas visuais o estudo dos gêneros em sua diacronia é de fato bastante instigante assim como uma relação de hibridação entre os gêneros, como por exemplo o retrato e a natureza-morta. O diálogo entre gêneros diferentes constitui-se num outro texto, e na apropriação dessas relações se define um novo campo de significados.

Contemporaneamente a discussão do próprio corpo como um espaço para a manifestação artística, através da *body art* nos anos 70 e a partir do trabalho de artistas mais atuais como Cindy Sherman, Kiki Smith, Andrés Serrano, Witkin, Orlan e outros, ocupou o cenário artístico. O crítico de arte americano James Gardner dedica um capítulo de seu ensaio *Cultura ou lixo?* ao tema, intitulado-o “a arte do corpo”

Quando os historiadores do futuro olharem para trás (se é que farão isso), para o tipo de arte emoldurada numa exibição pós-humana, certamente ficarão intrigados com a abundância de próteses. Pernas, braços, seios, nádegas de cera, borracha ou plástico são para esses artistas o que ângulos retos e grelhas eram para os artistas dos anos sessenta (GARDNER, 1996: 205).

Gardner publicou seu trabalho em 1993 nos Estados Unidos, e a tradução deste chega até nós em 1996. Atenho-me nestas datas para poder enxergar melhor o tipo de problema que levou o Sr. Gardner ele mesmo a se tornar um partícipe e sócio desse *trash* cultural que lhe rendeu notoriedade e algum dinheiro. De fato seu livro é fundamental para aqueles que, como eu, viveram longe das discussões nova-iorquinas. Contudo o olhar do Sr. Gardner se revela por demais conservador. Só na citação acima pode-se perceber que ele, tal qual aquele crítico que chamou de *impressionismo* - de maneira pejorativa - a pintura que nascia na França e que acabou por nomeá-la, não pode perceber além das circunstâncias de seu olhar comprometido com interesses estranhos.

Numa outra direção outro crítico americano, Hal Foster, aponta na direção de uma falácia expressiva, de uma retomada tanto do surrealismo quanto do expressionismo, na arte contemporânea vista como espetáculo, e no artista como um manipulador de signos subversivos (cf. FOSTER, 1996). De fato a presença do corpo na arte é uma redundância, todavia a compulsão e a forma inquieta como ele

aparece é sintoma não só da ebulição pós-moderna mas principalmente da crise provocada pela aids no próprio ambiente do artista. Não só a aids mas também a perversão sexual gerada pela indústria cultural, quando de modo explícito esbugalham-se os valores individuais, gerando um culto ao corpo e à beleza como um valor em si.

Oliviero Toscani, o fotógrafo e diretor de arte da Benetton escreveu um pequeno livro que denota uma crise dentro da própria indústria cultural. Em *A publicidade é um cadáver que nos sorri* (TOSCANI, 1996), é proposto um modelo diverso de publicidade, menos mentirosa, menos fabricante de sonhos, uma publicidade que anuncia fatos, paradoxos, discute valores morais. Uma publicidade que ainda assim ocupa espaços perversos e não pode se desintegrar na sua essência. No entanto, como uma manifestação da própria inversão de valores deste período, denota uma proposta crítica dentro de um sistema aparentemente acrítico.

Com a gestação de tamanhas interferências o que posso dizer da fotografia que se intitula *Corpo contaminado* é que esse corpo não é um corpo, é um pimentão e, ainda, é um índice fotográfico de um pimentão. Nesse pimentão há uma interferência gravada à maneira de uma tatuagem (na pele do pimentão), que cita explicitamente (ainda que de modo não idêntico) a fotografia *Violin d'Ingres*, de Man Ray, feita em 1924, que, por sua vez, cita *A grande banhista de Valpinçon*, de Jean-August-Dominique Ingres, um óleo sobre tela de 1808.

A escolha do pimentão, também uma citação, refere-se à *Peper n° 30*, de Edward Weston, feita em 1930. Se Weston alude em sua fotografia à sensualidade da forma associada à forma de um corpo, em *Corpo contaminado* essa forma é também uma citação que refere a arte do corpo como uma manifestação atual. Um corpo perverso, contaminado pelo não-ser, ser-parecer, simulacro de corpo. Simulacro de arte.

Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Cacém: Verbo, 1973.
- BAQUE, Dominique. *La photographie plasticienne - un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparence du mal - essai sur les phénomènes extremes*. Paris: Galilée, 1990.
- Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- A idade neobarroca*. Lisboa: 70, 1988.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FARINA, M. M. *Estratégia do únicos - a questão autoral na fotografia*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1997
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FOSTER, Hai. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GREIMAS, A.J.& COURTÈS, J. *Sémiotique- Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979 (Trad. bras. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.)
- GUATTARI, Félix. *Caosmose - um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KIN, Edgardo Ganado. Sacar los bodegones. *Revista Poliester - Pintura e no pintura*. Voi. 2, nº 7. México: Poliester, 1993, pp. 8-11.

- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique* - pour une théorie des escarts. Paris: Macula, 1990.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOSCANI, Oliviero. 1996. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- VATTIMO, Gianni. *Ofim da modernidade* - niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen* - prensa, cine, televisión. 3ª ed. Barcelona: Paidós, 1988.
- WALL, Anthony. Los cronotopos de la memoria. In: ALVARADO, Ramón & ZAVALA, Lauro (orgs.). *Voces en el umbral* - M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 433-44.
- ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtín* - una poética dialógica. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 37-121.

Pós-modernidade: uma prática antropofágica?

DENIZE CORREA ARAUJO

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo não visa apresentar uma fórmula mágica que solucione temas tão polêmicos quanto os pertencentes à pós-modernidade. Tenciona provocar, isto sim, uma reflexão sobre o estado de arte na atualidade, devendo ser entendido mais como um questionamento do que como uma solução, e tentando seguir a tendência pós-moderna de questionar-se em seu fazer.

Palavras-chave

pós-modernidade, antropofagia, arte, intertextualidade, publicidade

Abstract

This article does not intend to present a magic formula to solve controversial themes such as the ones related to postmodernity. Its purpose is rather to provoke a discussion about the state of art at the present moment. More than being understood as a solution, it problematizes contemporary issues and follows in its development the posmodern trend of self-reflection.

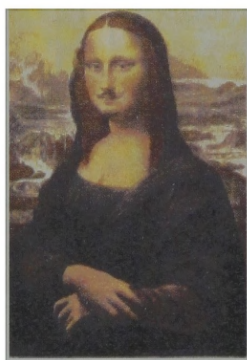
Key words

postmodernity, anthropophagy, art, intertextuality, publicity

Se nos perguntássemos: “Qual destas figuras seria Arte?”



1. Mona Lisa
(1503-05),
Leonardo da Vinci



2.L.H.O.O.Q.
(1919),
Marcel Duchamp



3. MonBijou
(1998),
W/Brasil



4. Whose Bet?. (1993),
Barry Kite

E destas?

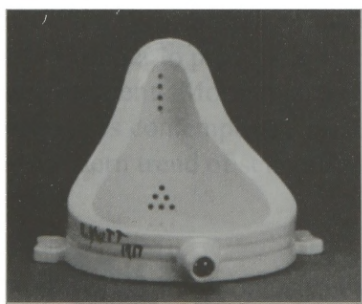


5. *O Quarto do Artista* (1888),
Vincent van Gogh

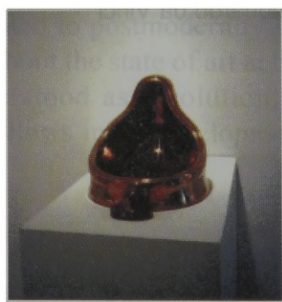


6. *Rude Awakening at Arles*
(1992), Barry Kite

E destas?



7 *Fonte* (1917),
Marcel Duchamp



8. *Fountain* (1998),
Sherrie Levine

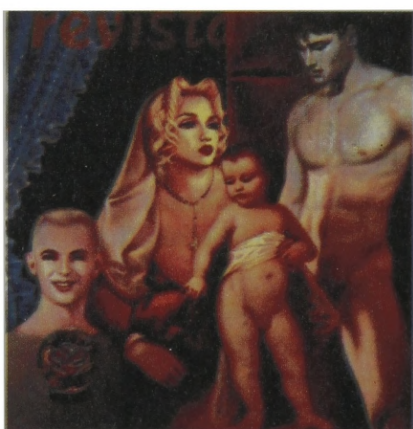


9. *Untitled* (1998),
Rachel Lachowicz

E destas?



**10. *Luminária Rodin* (1995),
Luiz Sôlha**



**11. *Madonna* (1995),
Luiz Sôlha**

O que faria uma ser mais “Arte” que a outra? Ou todas seriam “Arte”? Ou nenhuma delas?

Provavelmente a resposta, para não ser simplista, iria envolver conceitos estéticos, evoluções, teorias e uma série de critérios, todos igualmente aceitáveis, que iriam impossibilitar um consenso.

Este trabalho não visa apresentar uma fórmula mágica que solucione temas artísticos tão polêmicos quanto os pertencentes à pós-modernidade. Tenciona provocar, isto sim, uma reflexão sobre o estado da arte na atualidade, devendo ser entendido mais como um questionamento do que como uma solução e tentando seguir a tendência pós-moderna de questionar-se em seu fazer. Analisando as figuras, podemos perceber que a idéia da representação em si é aqui posta em xeque.

Talvez a pergunta, então, deveria ser: “O que mudou na Arte, especialmente depois de Duchamp e Warhol, especialmente no período denominado de ‘pós-modernismo’?”

Segundo Walter Benjamin, em seu famoso artigo “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, o advento do que

hoje tão comumente chamamos de xerox ou fotocópia revolucionou a idéia de Arte (com A maiúsculo), a obra única, original, e a transformou em arte (com a minúsculo), obras repetidas, copiadas, transformadas, que teriam perdido sua antiga “aura”

A *Mona Lisa* original supostamente teria tido um referente real (Lisa Gherardini, esposa de um grande mercador) que inspirou seu processo de criação. E as outras? Qual seria o referente? Seriam elas “clones” “simulacros”? As teorias pós-modernas explicam o “hiper-real” como o fabricado, o mais elaborado que o real, a cópia maquiada do real.

Jean Baudrillard explica o “simulacro” como a não-relação da imagem com qualquer realidade. Se considerarmos as Figuras 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10 e 11 “simulacros”, isto invalidaria o processo criativo? Deveríamos desconsiderar todos os textos nelas contidos?

Quando Jacques Derrida desenvolve seu conceito de “desconstrução” sua preocupação não é com a exterminação de um passado artístico, mas com o caráter logocêntrico da tradição metafísica ocidental, seus conceitos tais como Verdade, Presença, Origem ou equivalentes, e suas leituras tradicionais, que glorificam e perpetuam a obra-prima, aquela obra bem-acabada, única e, se assim podemos chamá-la, “real”, “verdadeira” O texto pós-moderno, desconstruindo os paradigmas convencionais, questiona o processo do fazer, cria uma reflexão sobre os conceitos artísticos, e se faz, desfaz e refaz, em uma busca incessante do processo e não do resultado. Assim como este meu estudo, é o texto “em progresso” inacabado, sempre à procura de novos caminhos.

Os textos artísticos não são os únicos neste procurar de representações capazes de refletir novas eras. Em uma análise simplista, pode-se dizer que os conceitos de Bakhtin sobre “dialogismo” e “carnavalização” a proposta de Deleuze e Guattari sobre o “arbóreo” e o “rizoma” a “obra aberta” de Umberto Eco, e a noção de “intertextualidade” de Julia Kristeva, convergem para o mesmo ponto: a ruptura das estruturas fixas, o desaparecimento do autoritarismo do autor, a libertação e interação de diferentes linguagens.

Lyotard, em seu *A condição pós-moderna*, anuncia o fim do *grand récit*, da narrativa grandiosa. Assim, também o texto literário perde sua convencionalidade e se fragmenta, misturando gêneros, entremeando trechos ficcionais e documentais, infiltrando-se em temas “não-nobres” e deixando-se contagiar pelo novo enfoque de estudos culturais.

A capa da revista *Cult*, de maio de 1999, usa a consagrada latinha de sopa Campbell, que Andy Warhol imortalizou, para anunciar a 15ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo.



**12. Revista *Cult*
(maio/99)**

A *literature soup* define o hipermercado de livros que, segundo a redação da revista, amplifica o processo de “pasteurização” da cultura (p. 25). A própria escolha de misturar português e inglês no rótulo da lata reflete a coexistência de elementos diferentes no mesmo espaço, assim como a Bienal mostrou lado a lado Daniel Goleman e Wittgenstein,

Fredric Jameson considera “intertextualidade” um elemento de efeito estético que opera uma nova conotação do passado e uma profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos substitui a história “real” (JAMESON, 1991: 67-8). Mas não seria a história também uma “construção”? E com todas estas colagens e estetizações de ícones consagrados e até de consumo, como podemos dizer que o pós-moderno não se preocupa com o passado? E em matéria de arte, há passado? Ao contrário, a arte é sempre presente, está sempre refletindo os aspectos culturais dos povos e, conseqüentemente, se vê refletida nesses mesmos processos.

Esta relação dialética é evidenciada na leitura pós-colonial deste texto brasileiro de Valêncio Xavier e Ronés Dumke.



13. “Las meninas”
(1993)

Las Meninas, de Velazquéz, neste novo enfoque, apresenta a desconstrução da Corte do Rei Felipe IV da Espanha e sua esposa Mariana da Áustria. A Infanta, despida de seus trajes principescos, passa a ser, não A MENINA, com letras maiúsculas, mas uma menina, como tantas outras. O texto escrito fala sobre meninas de rua e seus problemas dentro de um contexto de Terceiro Mundo, onde a Cultura (aqui entendida como europeia) se dilui em tantas culturas, em tantas miscigenações e transformações culturais que se torna impossível falar de “pureza” seja ela artística ou social.

Diante dessa multiplicidade de textos, leituras e releituras, não poderíamos analisar o contexto pós-moderno como uma rede intertextual capaz de aglutinar os ícones do passado e fazê-los passar por uma cirurgia plástica, remodelando-os em novos invólucros? Segundo Kristeva (1984: 59-60), o termo “inter-textual idade” denota a transposição de um ou vários sistemas de significação a outro, e requer uma nova articulação. Seria o processo pelo qual um texto se apropria de outro anterior e o insere em novo contexto.

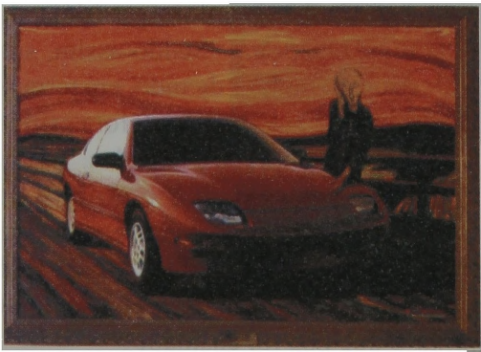
A sugestão deste trabalho é considerar toda essa intertextual idade de vozes remontadas uma espécie de colagem antropofágica. Aqui cabe um parêntese para uma explicação desta “antropofagia”. Os tupis, índios brasileiros antropófagos, alimentavam-se só dos bravos, dos inimigos que demonstrassem bravura, audácia e força. Com isto, acreditavam que incorporariam essas qualidades. Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropofágico*, de 1928, adotou a idéia da antropofagia para definir a literatura brasileira. Sendo assim, sua tese era a de que deveríamos “devorar” o melhor de tudo, em termos culturais. O canibalismo transformou-se então em metáfora crítica das relações culturais entre o Primeiro e o Terceiro Mundos. “Tupi or not tupi” é a expressão que melhor pode definir o espírito do movimento. Associando o nome da tribo indígena brasileira ao dilema do personagem shakespeariano Hamlet, “to be or not to be”, Oswald de Andrade chegou ao âmago da questão artística e cultural: ser primitivo, autêntico, ou assimilar o que nos foi ensinado?

Na arte pós-moderna, o mesmo dilema é questionado. Evocando os grandes mestres, estariam os artistas contemporâneos fortalecendo

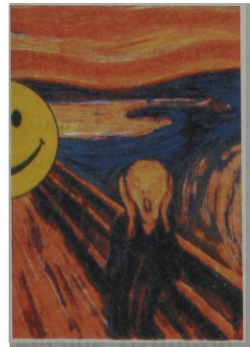
suas veias e seu sangue com a sabedoria e a genialidade de seus antepassados? Ou deveriam eles ser originais?

Este ensaio propõe contestar a idéia da originalidade como condição *sine qua non* do texto artístico. Como sabiamente previu Benjamin, qual é o texto original e qual a fotocópia? Qual o “real”, qual o “simulacro”? Se ao invés da dicotomia “significado-significante” temos hoje “significante-significante”, como Baudrillard analisa, então que assim seja. A intertextualidade pós-modemista sugere antes de tudo uma nova estética, que denomino de “estética da hipervenção” “hiper” no sentido de virtual, e “venção” na aglutinação de dois vocábulos, “invenção” e “intervenção”

As fotocollagens do artista norte-americano Barry Kite trabalham com fragmentos formando novas configurações. Neste caso, é a intervenção do artista que inventa uma nova maneira de apreender a simultaneidade e a multiplicidade inerentes ao cenário contemporâneo. Jameson define *collage* como a “casual canibalização de estilos” Concordo com a segunda parte, mas será casual? Ou intencional? A canibalização não seria uma ponte que une dois períodos, duas culturas, como nestes casos?



14. *Beyond the wall* (1997)
Ads as Art



15. *Be happy* (1996)
Hot Frog Graphics

No primeiro caso, um carro esporte causa espanto ao *Grito* de Munch; no segundo, há um convite à vida *light* americana com seu usual “seja feliz, tenha um bom dia” As duas figuras ilustram uma das características da intertextualidade pós-modernista: o imediatismo com que o texto contemporâneo capta o espírito do contexto atual.

A transitoriedade é outra característica, desta vez ambivalente: ao mesmo tempo que reflete o momento, implicitamente reafirma a permanência dos clássicos. Analisando brevemente as figuras propostas, nota-se que as imagens foram postas em movimento, estão sempre vivas, mudando de cenários, atualizando formas, e, mais importante ainda, trazendo para os novos cenários uma carga de significações que interagem, formando um “discurso de ironias” (HASSAN, 1993: 283), provisório, jocoso, fragmentado e rizomático.

Duchamp, que de um certo modo iniciou o processo de apropriação, agora é apropriado também. Sua “fonte-urinol” inspirou a criação feminista de Sherrie Levine e o trio de Rachel Lachowicz. Enquanto o primeiro é a versão feminina feita em cobre, material mais duradouro, o último rompe com a unicidade do texto de Duchamp e dá características marcadamente femininas, sendo feito de batom e cera.

Barry Kite escolhe personagens para o quarto de Van Gogh: o psiquiatra do artista, consolando o *Pensador*, seu amigo Gauguin, estátuas gregas e Adão, que desce do teto da Capela Sistina, personagens estes que faziam parte da vida artística de Van Gogh e que viajam no tempo e espaço para compartilhar esse novo cenário, onde suas ficcionalidades parecem se acentuar na virtualidade do cenário, que reflete a dessacralização da arte e a descentralização das hierarquias.

A imagem da Mona Lisa já sofreu inúmeras modificações. A Figura 3, no entanto, é significativa pelas conotações. A propaganda de Mon Bijou anuncia que o produto deixa suas roupas “uma obra-prima” mas o anunciante é um homem transvestido de Mona Lisa, de óculos, sentado na frente da propaganda de Bom Bril, esponja de limpeza que se assemelha ao famoso *Brillo* de Andy Warhol. Com

tantas intertextualidades, o produto desaparece para dar lugar ao aspecto publicitário.

Os teóricos da pós-modernidade estão longe de chegar a um consenso em suas tentativas de apreender e definir esse cenário tão fugidio e fluido, em que o que era ontem já não é mais hoje e a invenção e intervenção têm lugar privilegiado.

Linda Hutcheon define o pós-modernismo como “o desejo de entender a cultura do presente como produto das representações prévias” (1989: 58). Baudrillard vê a arte “convertida em transtética” (1991: 151). Jameson diz que a produção estética contemporânea se transformou em produto de consumo (1991: 316).

Com a inclusão de exposições de arte e de casas de cinema nos *shopping centers*, a arte se transformou em mercadoria de consumo. Hoje, ao invés de irmos a uma galeria de arte, vamos ao *shopping*, onde, entre compras e refeições, vemos um filme ou uma exposição de fotografias.

Não chegamos ao extremo de termos um Westin Bonaventure ainda, mas talvez no futuro tenhamos o que Jameson chama de cidade virtual, um hotel em que os hóspedes não precisam ir à cidade, a cidade já está no hotel, restaurantes, lojas, e tudo o que se possa sonhar, e com muito mais segurança que nas ruas de Los Angeles.

Se a obra de arte está sendo “consumida” o processo pode ser também antropofágico. Isto é o que mostra o texto de Luiz Sôlha, em que o *Pensador* de Rodin é uma lâmpada, e o antigo gesto de “estar pensando” foi substituído por uma imagem de cabeça mais alta, como se agora seu compromisso fosse utilitário. Dessacralizando completamente o tema *madonna*, o artista brasileiro substitui a Virgem Maria pela face da cantora americana Madonna que, na verdade teve uma filha recentemente, a quem deu o nome de Lourdes.

Sem dúvida nenhuma, no entanto, é com o texto de Xavier-Dumke que a representação evolui para um processo de *mise-en-abyme*. Misturando ficção e não-ficção, em “portunhol”, Valêncio se coloca no lugar do rei e da rainha e problematiza seu papel de autor, assim como Velázquez se incluiu e excluiu de seu quadro. Xavier é objeto da câmera mas também sujeito, considerando que é

através de seus olhos que vemos a cena. Dumke veste o traje de Velázquez. Ocupando espaços e tempos virtuais, “já habitados” o texto de Xavier-Dumke duplica a já tão complexa ambigüidade do texto original.

Só na virtualidade é possível a coexistência de elementos pertencentes a espaços e tempos tão diversos. Trazer o passado de volta é impossível, mas brincar com seus ícones, que são parte de nossa memória coletiva, é uma possibilidade que a pós-modernidade nos oferece. Através de colagens antropofágicas, os ícones recebem transfusões, sangue novo, contexto atual. E escapam da fossilização, do elitismo e dos museus convencionais.

No episódio “Corvos” do filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, há um dos encontros virtuais mais incríveis da arte cinematográfica. Um pintor japonês, em visita a um museu, escolhe um quadro de Van Gogh e entra no mesmo, dando vida aos seus personagens e cenários. Com sua chegada, a Ponte Langlois em Aries se abre para a passagem de um navio, as lavadeiras se movimentam na beira do rio e o pintor visitante encontra Van Gogh. O processo se assemelha a um jogo interativo de computador ou fliperama, em que se coloca uma moeda para iniciar a ação. O ponto de entrada é a ponte que liga a visita do Oriente ao Ocidente. Com as imagens abaixo, fotografadas com uma câmera digital e escaneadas, quero concluir este ensaio, propondo considerar a intertextualidade pós-modernista uma estética capaz de incorporar as incompatibilidades e idiossincrasias de um cenário pluralista em que passado e presente dialogam, uma estética que reflete o momento atual de transformações rápidas, de questionamentos, de multimídias, de fim de milênio.



Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. *Revista de Antropofagia I*. São Paulo, maio 1928.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

- . 1999. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles eGUATTARI, Félix. *Rhizome*. Paris: Minuit, 1976. . *A Thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *The truth in painting*. Chicago: University of Chicago, 1987
- . *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago, 1978.
- ECO, Umberto. *The openwork*. Cambridge: Harvard, 1989.
- HASSAN, Ihab. Toward a Concept of Postmodernism. In: NATOLI, JOSEPH & LINDA HUTCHEON (eds.). *A postmodern reader*. New York: State of New York, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the cultural logic of Late capitalism*. Durham: Duke University, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University, 1984.
- . *A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Manchester: Manchester University, 1984.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno/pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- XAVIER, Valêncio. & DUMKE, Rones. Las meninas. *Gazeta do povo*, caderno 6, Curitiba, 28 fev./1993, p 1

As múltiplas faces de um rosto feminino

ELIZABETH BASTOS DUARTE

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (RS)

Resumo

Este ensaio discute as relações de interação contraídas por diferentes linguagens na construção de textos complexos, veiculados pela mídia, e tece considerações sobre questões teórico-metodológicas decorrentes da descrição desse tipo de texto, para o qual concorrem várias linguagens. A partir das colocações, empreende a análise do processo de significação e os sentidos de um texto fotográfico legendado - o *close-up* de um rosto feminino em preto e branco de uma cantora de *rock* - que permite diferentes leituras, dependendo da ênfase dada às diferentes articulações possíveis entre os sentidos. A relação de superposição desses diferentes sentidos dá conta da significação textual que recupera o percurso feminino dos últimos cinquenta anos na cultura ocidental.

Palavras-chave

mídias, sentidos, texto fotográfico, percurso feminino

Abstract

This paper discusses the relations of interaction created by different languages in the construction of complex texts presented by the media and the paper also considers the methodological issues arising from the description of such texts, to which several languages concur. From there, the paper analyses the production process involving signification and meaning of a black and white captioned photographic text, namely, the closed close-up of the feminine face of a rock-and-roll singer, which allows different readings, depending on the emphasis given to the different possible articulations between the meanings. The way these different meanings overlap explains the textual signification, which retrieves the course the feminine has run in the last fifty years in the western culture.

Key words

medias, meanings, photographic text, feminine course

Preâmbulo

A foto legendada, objeto desta reflexão,¹ foi por mim colocada na parte envidraçada da divisória de minha sala de pesquisa no PPGCC. Mas ali não durou muito: foi sumariamente retirada. Ouvi dizer que a consideraram inconveniente.

Isso me pareceu curioso, em primeiro lugar, porque contrariava a afirmação geral de que toda foto é antes de tudo denotação, mostrando sem qualificar, e de que apresentar é sempre inocentar um pouco.

Além disso, trata-se de uma fotografia jornalística, sendo, portanto, um objeto trabalhado, composto, escolhido e tratado segundo determinadas normas - afinal, foi publicada, entre outros lugares (vide legenda), na *Folha de S. Paulo*, jornal de maior tiragem e credibilidade do país, a quem certamente não interessa desafiar ou desacatar o público leitor. Seguindo esse raciocínio, se a foto não fosse “inocente”, deveria, ao menos, poder inocentar-se.

Volta-se então à questão inicial: o que poderia haver de tão agressivo em um texto fotográfico em preto e branco, sem qualquer profundidade de campo e indicativo de movimento, com enquadramento em *close-up* muito fechado no rosto de uma mulher? Que elementos, na estruturação deste texto fotográfico, seriam responsáveis pelo estranhamento que causa? Que estratégias

1. Publicada na *Folha de S. Paulo*, 10 de julho de 1995.

discursivas/mecanismos expressivos teriam sido empregados para produzir efeitos de sentidos tão inquietantes? E quais seriam esses sentidos?

★

Em alguns escritos, venho expressando o meu interesse por esse corpo-texto de múltiplas linguagens e infindáveis sentidos que carrega os sujeitos humanos. Mas, e é preciso que se diga, em qualquer matéria em que o corpo se faça linguagem, ele é outro que o sujeito, seja qual for a dimensão em que esse seja compreendido, e, por isso mesmo, espaço da própria constituição da subjetividade. Esse caráter testamentário da linguagem fala de ausência, não de inexistência, tanto que deixa no texto rastros. E, no caso de textos fotográficos, esse rastro é materialmente uma passagem pela forma, pela *impressão*: a morfogênese por projeção implica presença de um objeto real, preexistente à imagem, que, então, carrega do real a marca luminosa, permanente, estável, capaz de perdurar no tempo e de reapresentar-se indeterminadamente.



A cantora e líder da banda Hole, Courtney Love, em foto de Herb Ritts para a revista americana "Vanity Fair" de junho, que dedica capa e matéria principal a ela

Mas, se por sua gênese o registro fotográfico é o primado do objetivo sobre a idéia, atestando a existência de um referente, pois, por mais abstrato que seja, é sempre a imagem de alguma coisa, não pode com ela ser confundido: a foto traz consigo algo irredutível ao mundo sensível e, embora pareça espelho que tudo perpetua, não é da ordem do real, mas da representação. E é o fato de a imagem objetiva se fazer passar pelo real que esconde o seu caráter de construção particular e convencional, pois a imagem fornecida pela fotografia não resiste à mínima comparação com o referente: as configurações simbólicas produzidas são plenamente diferenciáveis dos objetos e seres que povoam o mundo. São figuras autônomas que significam mais que reproduzem. Se as câmeras partem de informações luminosas que derivam do mundo sensível, esse diálogo é mais formador que reprodutor: o efeito de realidade que constroem é, aliás, característica peculiar de todo signo.

Há ainda um outro aspecto a respeito da especificidade do texto fotográfico que precisa ser discutido: no caso de retratos ou fotos posadas, há um desdobramento de papéis no que concerne ao referente. Se não há fotos sem referente, ele, nesse tipo de texto, assume também o papel de um co-enunciador, tomando parte na transformação desse sujeito em objeto. Na foto intencional, composta com objetivos estéticos e/ou ideológicos, em oposição às de captação espontânea, superpõe-se um duplo processo enunciativo que, nesse percurso de encenação das imagens, baralha realidade e ficção. A pose reúne num mesmo lugar o objeto a ser fotografado, sua imagem e fotógrafo.

*

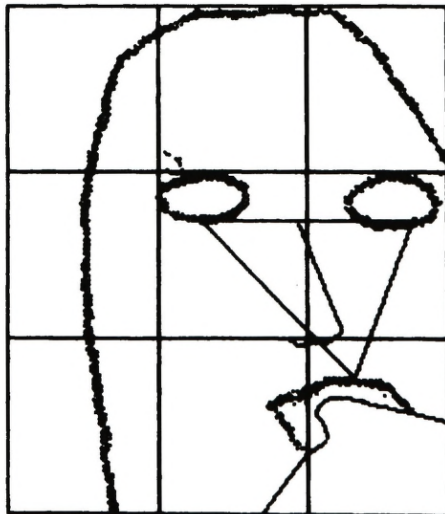
Cabe, pois, examinar essa espiral de sentidos que pode ser interpretada em diferentes pontos da cadeia metafórica que a constitui.

A fotografia em pauta fornece informações sobre um rosto de mulher jovem, loira, cabelos encaracolados em desalinho, sobranceiras contornadas de forma irregular, olhos claros, borrados de negro, olhando para o alto, cílios postiços do olho direito descolados na pálpebra superior, nariz regular, lábios perfeitamente

delineados com batom, orelha pequena. A legenda que acompanha a imagem fotográfica e com ela mantém uma relação de complementaridade específica de quem se trata, Courtney Love - sua função profissional, cantora e líder do conjunto de rock Hole -, bem como identifica o fotógrafo, Herb Ritts; a finalidade da foto, capa e matéria para a revista americana *Vanity fair*, e a época em que foi produzida, julho/95.

O caráter objetivo do texto verbal não é, sem dúvida, o responsável pelo desconforto que o texto como um todo parece causar. Ao contrário, poder-se-ia dizer que a legenda antes o purifica. Logo, residem na imagem os aspectos inquietantes e subversivos do texto.

Tentando permanecer no estatuto puramente denotativo desse texto fotográfico, há ainda um elemento a referenciar: a figura feminina enfia na boca algo, à primeira vista não facilmente identificável com precisão. As linhas do triângulo invertido que aparecem na figura destacam o traçado resultante do contorno desse objeto, responsável pela ilusão de ótica que dificulta sua identificação, instaurando a dúvida sobre o que se vê: um dedo ou um falo.



Essa dupla referencialidade que o texto exprime crua e ousadamente atualiza sentidos cambiantes, manifestando, em um lapso muito restrito de tempo, sentidos e atitudes distintas e mesmo contraditórias. Essa ilusão de ótica que perturba visualmente o aprisionamento dos sentidos intervém no interior do próprio plano de denotação que então passa a se oferecer como duplo, não interessando discutir o fato de estar ou não essa visão viciada por uma grade cultural, uma vez que tal argumento serviria para sustentar a identificação de qualquer um desses sentidos, mas apenas constatar que tanto denotação como conotação são lugares instáveis de sentido, processos em constante deslocamento.

Nessa perspectiva - ilusão ótica, truque fotográfico ou não -, a imagem aqui analisada apresenta-se como constituída por um duplo plano de denotação.

Disso resulta que o todo desse texto se configura como aberto, não apenas porque se negue ao enclausuramento dos sentidos, mas fundamentalmente porque, do ponto de vista estrutural, as relações que contrai entre si e seus elementos fazem dele aberto a si mesmo. A simultaneidade dos sentidos que evoca é contrária à fixidez e à temporal idade. Ao invés disso, faz um sobrevôo que recupera passado e futuro.

O rosto feminino, motivo deste texto fotográfico, passa então a configurar processo e história, prestando-se a um tipo de construção de sentido bastante singular que, ancorando-se no duplo plano de denotação, sobre ele constrói e sobrepõe pares conotativos de caráter simultâneo e opositivo.

Esses pares opositivos de sentido, simultaneamente atualizados e superpostos, são facilmente decifráveis porque se ligam à produção midiática de simulacros culturais, estando naturalmente inscritos na história desta pós-modernidade que é o século em que vivemos. O choque “multimídia” a que estamos submetidos, aliado ao avanço técnico-científico e aos interesses do capital, faz com que partilhemos um universo simbólico que neutraliza história pessoal ou social, consciência particular ou coletiva do mundo, conformando-se ao “real” construído pela mídia que, vivendo como realidade, a ela é

devolvido como inspiração para construir sua realidade. Na circularidade desse jogo de espelhos que se inter-referenciam, homogeneizam-se corpos e padronizam-se comportamentos, substituindo instâncias de expressão individual, familiar, étnica, cultural, por modelos “universais” ou “globais” Foi isso que aconteceu com o percurso feminino neste século: a ele foi conferido um caráter de movimento *trans* cultural, social, nacional que permite, aliás, que alguns sentidos de um texto como este sejam lidos de forma bastante previsível.

Por isso, o primeiro par de sentidos conotativos que pode ser atualizado é aquele que se funda na oposição /moça de família/ versus /mulher da vida/.

A leitura desses estereótipos funda-se em duas ordens de traços. De um lado, tem-se /infantilidade/, /ingenuidade/, /vergonha/, /recato/, /pureza/, /bondade/, /espiritualidade/. Crianças desapontadas ou intimidadas colocam o dedo na boca: trata-se da decantada fase oral. As linhas curvas, os olhos claros, a boca delineada, o feito arredondado do rosto, os cabelos encaracolados, o nariz regular, a orelha pequenina sustentam esse sentido de anjo barroco que, aliás, é reafirmado pelo tom envelhecido da foto em preto e branco. A outra leitura aponta para direção oposta, metaforizando os sentidos de /sensualidade/, /lascividade/, /erotismo/, /exibicionismo/, /malignidade /. Essa leitura encontra sustentação no olhar “revirado”, orgástico, nos cabelos em desalinho, na pintura desfeita dos olhos, nas pestanas descoladas e, fundamentalmente, nas linhas de um triângulo invertido que destacam o que está sendo enfiado na boca, atualizando sentidos feitos de promessas e de alusões eróticas e hedonistas.

Esses dois estereótipos de mulher, muito em voga nos anos 40, 50 e início dos 60, foram difundidos pelas radionovelas, telenovelas e cinema. Convém, não obstante, lembrar que eles não ficam circunscritos a esse período, visto que, com algumas modificações, ainda são freqüentemente reatualizados.

Superposto a esse primeiro nível de oposições conotativas, segue outro - custodiado pelas transformações políticas, ideológicas e

morais ocorridas no percurso feminino durante os anos 60/70, que lança esse rosto de mulher, como processo e história, num outro contexto, atualizando outro par opositivo. Seria aquele sustentado pelos traços /repressão/ versus /liberação sexual/. Esses sentidos sustentam a construção de dois outros estereótipos femininos já bastante desgastados da mulher recatada, reprimida, ou frígida, em oposição à liberada e bem resolvida, com forte influência da psicanálise e do movimento *hippie*. Essa leitura se sustenta nos mesmos traços que permitiram a anterior, apenas jogados num outro contexto.

Da mesma forma que nos casos anteriores, a esse segundo nível de conotação superpõe-se outro que, no contexto dos anos 80-90, atualiza o par /dependente/ versus /independente/, responsável por outro estereótipo, o da mulher economicamente independente, e que, como tal, tem coragem de assumir seus desejos, fazendo do homem objeto de gozo, em oposição à mulher dependente e assustada a quem só resta chupar o dedo.

Mas há ainda um outro par de sentidos a ser analisado, o que opõe /seriedade/ a /ironia/ e /deboche/ e satiriza todos esses estereótipos do feminino representados pelos sentidos já dados e que, se não caíram em desuso - tudo aconteceu com incrível velocidade -, estão cristalizados. Esses sentidos se sustentam na semelhança entre o rosto fotografado e o da cantora de *rock* Madonna, que se celebrou pelo comportamento irreverente e malicioso e, fundamentalmente, pela boca, impecavelmente pintada, que não pertence a um anjo barroco e tampouco seria aquela de uma devassa ou liberada mulher em francas lides sexuais. Seu contorno preciso, e em nada desfeito, nega os outros sentidos e faz eco às metamorfoses da mulher contemporânea.

A sociedade contemporânea está passando por um movimento de transição e de estranhamento. Ritualiza, estereotipa e cristaliza para controlar os efeitos da velocidade em que ocorrem as transformações e, assim, negociar suas consequências.

A autonomia feminina transformou a fêmea que habita em todas as mulheres. Balançaram, se não caducaram, os velhos arquétipos

em torno de uma mulher cujo centro das atenções e maior aspiração são o desejo e o amor do macho. Esses modelos espirituais e corporais, que tiveram sentido num outro mundo, parecem caminhar para o esgotamento. Sobre eles, só restaria ironizar.

O escancaramento do desejo feminino fragilizou e desconcertou um macho assustado e inseguro que protege o seu sexo e sai em busca de uma espécie em extinção: as mulheres que ainda funcionam no antigo regime. As mulheres, a seu turno, ou mantêm-se prisioneiras de uma imagem corporal que não mais lhes pertence, ou sentem-se sem identidade, pois esse novo modelo apenas delinea seus contornos. Escrachar o desejo ou masculinizar-se não parecem opções de consenso. Portanto, essa nova identidade feminina não encontrou ainda suas formas de expressão, está apenas em fase de gestação. Trata-se de linguagem recente que apenas começa a se esboçar e da qual a mídia ainda não se apropriou, caminhando em sua direção ainda com evidente desconforto. Como não existem ainda marcas definidas, ela não as pode estereotipar de forma convincente - não que não venha para isso se esforçando - e, portanto, monitorar seu percurso comportamental.

O texto fotográfico analisado, ao condensar todos esses sentidos - a boazinha, inocente, infantil e debilóide; a boazuda, vulgar, experiente e assanhada; a reprimida e a liberta; a dependente e a independente; e finalmente a irônica, maliciosa e debochada - brinca com as antigas identidades, que, diga-se de passagem, continuam coexistindo, pois essas transformações não se deram precisamente ao mesmo tempo em todos os lugares e, num mesmo local, em todos os segmentos sociais simultaneamente, e, embora não proponha novas formas de ser, deixa claro que aquelas não servem mais.

O inédito e subversivo neste texto fotográfico não está nos sentidos de conteúdo que a imagem permite atribuir, mas, de um lado, na inadequação provocativa de apresentar o que deveria ser da ordem do privado, em qualquer uma das duplas de sentido que se atualize - denotativas ou conotativas -, como público e, de outro lado, e fundamentalmente, na estratégia de que se utiliza para a construção de sentidos: superposição de sentidos conotados, apresentados aos

pares, em relações opositivas hiperbólicas que se atualizam simultaneamente, a partir de um duplo plano de denotação. Essa estratégia discursiva, porque apresenta e aniquila os sentidos, porque deles duvida e faz blague, deturpa-os e convida à desqualificação de estereótipos vencidos e à busca de identidade e autonomia, ao mesmo tempo em que alude a um novo modelo do feminino que se quer expressão.

Como esse, outros textos com que se trava contato diariamente, veiculados pelas mídias, vêm assumindo características bastante peculiares, resultado das relações contraídas entre linguagens e mídias, neste contexto de desenvolvimento tecnológico veloz e ritmo acelerado das transformações.

São textos que se constroem como fluxos resistentes ao significado, porque a saturação de signos, a sobrecarga de informações, a superposição de imagens e planos, a intertextualidade feita de referências e alusões, levam à exclusão de temas centrais, à fragmentação, ao estilhaçamento dos sentidos.

Resta saber se essa ruptura no modo de dizer contemporâneo é tão profunda que possa comprometer a própria concepção de texto e com ela conceitos como o de “narratividade”, ou se apenas se está frente a novos processos de discursivização que se utilizam de mecanismos expressivos decorrentes dessa inter-relação mídia/linguagem.

De qualquer forma, são características como as descritas que justificam a proposição de considerar, não canonicamente, que um texto comporte a intersecção de um duplo plano de denotação, cujo imbricamento seria responsável por um processo conotativo feito da superposição de pares opositivos de sentidos que se atualizam simultaneamente, fragmentando o tempo em uma série de presentes.

Sem dúvida, é a consciência dessas múltiplas faces femininas a responsável pelo estranhamento causado.

Bibliografia

- AGUIAR, Flávio et alii. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ARCARI, Antônio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997-
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GREIMAS, A. *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. Besançon: C.N.R.S., 1984.
- GROUPEp. *Traité du signe visual, pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.
- HUYGUE, René. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Atica, 1996.
- JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- METZ, C. et alii. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MOLES, Abraham A. et alii. *Semiología dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*.

Rio de Janeiro: Imago, 1978.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

TOURRAINE, Alain. *Crítica à modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

ZEEMEUR, Oeter. *"Glamour" en fotografia*. Barcelona: Instituto Parramón, s.d.

A fotografia no cinema *noir* uma relação entre-imagens

MARCIA ORTEGOSA

ECA/USP

Resumo

Este artigo é uma tentativa de discutir alguns elementos estéticos da relação entre a fotografia e o cinema *noir*, em três filmes do gênero: *A dama de Shangai* (1948, Orson Welles), *Blade Runner, o caçador de andróides* (1982, Ridley Scott) e *A testemunha ocular* (1992, Howard Franklin).

Palavras-chave

fotografia, cinema *noir*, movimento, congelamento de imagens, espelho

Abstract

This article is an attempt of discussing some aesthetic elements of the relationship between the photograph and the cinema noir, in three films of the genre: *The lady from Shangai* (1948, Orson Welles), *Blade runner* (1982, Ridley Scott) and *The public eye* (1992, Howard Franklin).

Key words

photograph, cinema noir, crossed arts, movement, freezing of images, mirror



Fotograma do filme *A dama de Shanghai* (1948), de Orson Welles.

A metáfora do tempo fraturado

Nós todos vimos e amamos tantos filmes americanos em nossas vidas que tudo nos é familiar - arranha-céus, colorado, os táxis amarelos de Nova York, até mesmo o gemido das sirenes de polícia. Nossas primeiras visitas à América ocorreram nas salas de cinema (CARRIÈRE, 1995: 155).

Uma cultura vista através dessas imagens fabricadas e dessa mitologia americana se converte num mundo de representações, onde a realidade e a ficção se misturam e o simulacro se toma objeto dominante de nossa contemporaneidade. O ilusionismo, próprio da *impressão de realidade* guiada pelo fluxo

das imagens, centradas nas raízes da linguagem cinematográfica americana, concebe um dos períodos mais criativos de sua história, com o surgimento do cinema *noir*.

Se traçarmos uma seta apontada para os primórdios do cinema e outra para os grandes diretores do cinema moderno veremos que a preocupação inicial com o aperfeiçoamento do movimento, passa por questões como o binômio tempo-movimento, do refletir sobre a imagem-câmera, da fotografia no cinema interagindo e do surgimento de um extratexto dentro do filme. Para pensar a fotografia no cinema podemos revisitar as experiências de Edward Muybridge e Étienne Marey, com a criação do “fuzil fotográfico”, que buscavam o aperfeiçoamento técnico, que passasse a não distinguir o espaço elíptico entre um fotograma e outro; as pesquisas sobre a montagem de Eisenstein e outros; assim como as trucagens de Méliès e as convenções de Griffith; para chegar a Welles, Antonioni, Godard e tantos outros que trouxeram sucessivos avanços na linguagem cinematográfica, e entender a trajetória dos diretores europeus que participaram da criação do cinema *noir*.

O cinema *noir* com sua fotografia em preto e branco foge ao naturalismo do mundo real, que é policromático. Nesse sentido o *noir* traz, dentro de si, as marcas da representação, e a fotografia será sua referência básica e quebrará em certos momentos em que ela aparece no filme, como moldura ou como instante congelado, esta impressão de semelhança do fluxo das imagens, neste cinema tão voltado para a estética do simulacro, da fragmentação e da repetição.

Nesses filmes certos procedimentos expressionistas - como sombras, olhares, gestos e cenários - são inseridos numa estrutura narrativa completamente distinta. Dentro deste ambiente realista, eles se tornam puro efeito. Em vez de um cinema de atuação de atores, psicológico e naturalista, temos um cinema de mise-en-scene, de closes e fragmentos de objetos
(BRISSAC, 1987: 181).

Estética de estilhaços

Numa busca arqueológica do cinema *noir*, encontramos vestígios de uma estética afinada com um negro contexto social, que procurava um caminho estilisticamente criativo para expressar os estilhaços que vivia a sociedade americana na década de 30 até fins dos anos 60. Se percorrermos esse período vamos entender as origens de um gênero que possui a ambigüidade de ser reflexo do social, do que a sociedade quer ocultar, quer perseguir ou censurar e que o cinema *noir* virá revelar de modo sublimado, obtuso e até perverso em sua estética subjetiva do real.

Entre o real e a ficção, a história dos EUA se mistura nos anos 30: surge a Grande Depressão, que gera desemprego, falência e miséria. Com a Lei Seca e os gângsteres no comércio ilegal da bebida alcoólica, a criminalidade se banaliza e o poder destes grupos cresce vinculado a um enriquecimento ilícito. Surgem, espelhados nesta amarga realidade, os filmes de gângsteres, um gênero que se tornou um dos alicerces do filme *noir* e vem a ser o retrato dessa sociedade envolvida com corrupção, marginalidade e sobretudo com muita violência.

A censura é decretada para pôr fim ao *glamour* que alimentou a imagem romantizada dos gângsteres nas telas. Surge a figura do detetive particular envolvido em intrigas, traições e tramas complexas. A partir daí, o cinema policial americano passa por uma significativa mudança, tornando-se mais subjetivo ao nível da temática e carregando uma violência explicitada no âmbito do privado, que substitui o engajamento social do gênero anterior.

O filme *noir* vai se traduzir por uma inovação estética, especialmente ao nível da fotografia, e em preto e branco vamos desfrutar de um mergulho no submundo e na criminalidade das grandes cidades, através de *flash-backs*, profundidades de campo, contraluz, sombras, espelhos, enfim, elementos que irão compor o amplo universo do crime e da sedução deste *thriller* policial que estava por nascer.

O cinema *noir*, historicamente, concentrou-se do período de 1941 a 1958, tendo com *Ofalcão maltês* (1941), de John Huston, a abertura do ciclo, passando por filmes de Hitchcock, Otto Preminger, Nicholas Ray dentre outros, encerrando com *A marca da maldade* (1958), de Orson Welles. Muitos diretores revisitaram o gênero, dentre eles, Truffaut era o que mais destacava sua importância artística e estética. Realizando *De repente num domingo* (1983), seu último filme (antes de sua morte), Truffaut faz uma belíssima homenagem ao cinema *noir*, ao qual ele sempre soube dar o devido valor.

Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder e Robert Wiene são alguns dos diretores, criadores do gênero *noir*, que emigraram da Europa para os EUA na década de 30, com a ascensão do nazismo, e trouxeram consigo uma bagagem estética influenciada pelo cinema expressionista alemão.

Esses desterrados, esses indivíduos que tiveram de fugir, que perderam o seu lugar, criaram um estilo visual que apresenta a desintegração das coisas em luz e sombras e que nos lembra constantemente sua ausência, sua definitiva falta. Os “emigrés ” criaram um cinema do fim do mundo. Só aquele que não tem mais lugar, que vê seu universo ser progressivamente reduzido e destruído, poderia criar tal visão do apocalipse (BRISSAC, 1987: 180-1)

O cinema *noir* surge em 1941 - ano da entrada dos americanos na Segunda Guerra Mundial - mergulhado numa situação bastante conturbada, renovando o cinema policial e driblando o puritanismo e o anticomunismo, responsável pela perseguição a atores e diretores. Embora num contexto adverso, o cinema *noir* conquistou seu espaço e até hoje se faz presente, de forma moderna, quando os diretores revisitam-no ou recriam-no, como o caso do recente *Los Angeles, cidade proibida* (1997) de Curtis Hanson.

O policial *noir* foi todo centrado na literatura da década de 30, que daria suporte temático para esses filmes. Dashiell Hammett e

Raymond Chandler tomaram-se expoentes da literatura policial *noir* (dos famosos livros ilustrados com capas negras), que tinham uma narrativa seca, num estilo *hard-boiled*, voltado mais para a perseguição que para o mistério. Hammett escreveu *O falcão maltês* e criou o detetive Sam Spade; já Chandler criou o detetive Philip Marlowe, ambos personagens eternizados na figura de Humphrey Bogart no cinema. O romance *noir* americano, embora fruto da novela gótica, popularizada por Agatha Christie na personagem de Sherlock Hommes, vem se contrapor à tradição inglesa, que tratava o crime com requintes aristocráticos, numa trama cheia de mistérios, em cenários e mansões luxuosos. O caos urbano teria que ser retratado num estilo policial literário duro, em que o crime aconteceria, em essência, nas ruas.

O cinema *noir* traz um simbologia calcada na cultura americana, e a repetição de determinados ícones em vários filmes desse período, como composição, movimentação das personagens, tecnologia e cenário, acaba corporificando e definindo um gênero. Na composição do *noir* há o predomínio de homens com pesadas capas, usando chapéu e fumando muito, na figura do detetive durão, cínico; mulheres fatais, sedutoras, conscientes de sua sexualidade, misteriosas, manipuladoras e, por vezes, vulneráveis; outros personagens no geral são decadentes. A movimentação se dá em parques de diversões geralmente abandonados; prédios em ruínas iluminados por néon; *night-clubs*, cais; armazéns; locais, enfim, do submundo. Como tecnologia, empregam carros, telefones e armas, usados com destaque na trama, por vezes com funções invertidas, como quando os carros se tornam armas na perseguição ou quando o telefone - elemento onipresente na narrativa de *Uma vida por um fio* (1948), de Anatole Litvak - adquire quase status de personagem. Quanto ao cenário, a ação se situa no urbano, tendo como palco da criminalidade as grandes cidades americanas, como Nova York, Los Angeles, Chicago e São Francisco, envoltas numa constante cortina de fumaça, de neblina ou de chuva, onde a transparência é pouco percebida, num mundo onde as ações acontecem, sempre no império da noite.

Nas produções de fotos de Brassai feitas em Paris na década de 30 no livro *Paris by night*, vamos perceber elementos estéticos no espaço, na composição de linhas e na temática, muito semelhantes à fotografia do filme *noir*. Seu trabalho é voltado para a noite e o submundo, predominando locais sombrios, personagens solitários, fachadas de hotéis, néon, asfalto de paralelepípedos molhados, num universo de sombras, profundidade de campo e contraluz em que a presença do fotógrafo é como uma extensão do olho do *flâneur* de Baudelaire. “O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento, do inferno urbano, percorrendo-o, caçando-o, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”(Sontag, 1981: 55).

Weegee, o fotógrafo retratado no filme *Thepublic eye* (1992, *A testemunha ocular*, Howard Franklin), editou *Nakedcity* (1945) onde também procura fazer semelhante registro da cidade.

O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos - pela realidade não-oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo “apreende ” tal como o detetive captura o criminoso (SONTAG, 1981: 56).

No filme *A testemunha ocular* temos o fotógrafo assumindo o papel do detetive, sempre rastreando o crime para fazer da fotografia seu suporte principal do registro da noite e do submundo violento das grandes cidades americanas. Temos um campo para discussão da metalinguagem já que nesse filme o significante, como uma tatuagem, interfere nas imagens, nos sucessivos congelamentos, nas mudanças do preto e branco para o sépia, na incidência de imagens subjetivas, reflexo do olhar do fotógrafo-detetive. Os congelamentos das imagens são tão constantes quanto os sucessivos disparos do dispositivo da câmera fotográfica. O relato, a metalinguagem e a expressão das imagens passam por uma construção em que os planos são magistralmente arquitetados, intercalando-se elementos da diegese com a construção extradiegética.

Quando Sontag diz que a fotografia é essencialmente um ato de não-intervenção já que o fotógrafo procura registrar o acontecimento sem interferir no mesmo, pode ser correto pensar em casos de registros muito realistas do fato; mas o ato fotográfico é, também, um ato essencialmente intervencionista pois pode modificar essa realidade e registrar a foto com uma nova construção subjetiva. Essa intervenção está bem exemplificada no filme *A testemunha ocular*, onde Weegee interfere na composição das fotos do crime no submundo com objetivo de obter maior impacto no resultado.

Outra questão levantada é a da similaridade entre a câmera e a arma na relação que ambas possuem com o mecanismo do disparador, percebida no nível do simbólico já que a câmera estimula a sublimação da agressividade pois o ato de apertar o gatilho nesta resulta apenas de uma imagem.

Exemplo de que é possível trocar balas por filmes é o safári armado na África Oriental. Revólveres metamorfosearam-se em câmaras, nessa comédia sincera que é o safári ecológico, pois a natureza deixou de ser aquilo que sempre fora—a natureza contra a qual o homem sempre buscou proteção. Quando se tem medo, atira-se. Mas quando nos sentimos nostálgicos, tiramos fotografias (Sontag, 1981: 15).

Um outro olhar, outro detetive, caçador de imagens fotográficas, vamos encontrar em *Blade runner* (1982, Ridley Scott), retrato daquele que “vive sobre o fio da navalha”, expressão que foi criada pelo escritor americano William Burroughs para definir os perigos aos quais o policial estava submetido, na tentativa de executar a tarefa para a qual fora convocado: perseguir e exterminar um grupo de andróides - réplicas visualmente perfeitas do homem, porém mais fortes - que estão foragidos de suas colônias espaciais, onde exerciam trabalhos de alto risco, num regime de escravidão. Esses replicantes vêm à Terra em busca de seu criador, para tentar prolongar os quatro anos de vida para os quais foram criados.

O filme *Blade runner* - adaptação livre do romance de Philip K. Dick, intitulado *Do androids dream of electric sheep?* ("Sonham os andróides com ovelhas elétricas?") - é um policial futurista, ambientado no ano 2019 em Los Angeles, onde vemos uma cidade sombria, sob uma constante chuva ácida, numa caótica mistura étnica, num cenário misto de Chinatown dos anos 40 e a cidade futurista de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang. Esteticamente é um típico *noir* com tais elementos: ventiladores de teto; iluminação com excesso de contraluz; narração em *offem* primeira pessoa do personagem principal; a presença do detetive privado e da mulher fatal.

O espaço em *Blade runner* se forma por um cenário repleto de citações: colunas greco-romanas; figuras mitológicas chinesas; edifícios que lembram pirâmides do Egito; objetos de decoração de palácios maias. Alguns personagens, por outro lado, têm influência do visual dos anos 40, outros dos *punks* dos anos 80. Essa diversidade dá ao filme um caráter atemporal. Outros artistas de períodos e estilos diversos também inspiraram o diretor para compor o caos de Los Angeles do século XXI: o pintor holandês Hieronymus Bosch do século XVI, o pintor inglês William Hogarth do século XVIII e o artista americano do século XX Edward Hopper. A tela de Hopper que influenciou o diretor Ridley Scott é *Nighthawks*, que retrata um casal solitário num café com iluminação artificial típica do *noir*.

Outra tela é *A tentação de Santo Antônio*, de Bosch, que retrata o caos dessa Los Angeles futurista. A concepção visual de *Blade runner* foi feita pelo ilustrador de histórias em quadrinhos Moebius (francês Jean Giraud) e pelo historiador Dan O' Bannon da revista *Metal Hurlant*, que deram uma consistente contribuição para compor o ecletismo dessa obra cinematográfica. Similarmente, aparecem também personagens decadentes e uma grande mistura de elementos próprios do estilo barroco.

Espelho, duplo, simulacro

O cinema *noir* além de ter a fotografia como motivo temático, ela comumente é homenageada e dessa aparição podemos estabelecer

leituras que ela exerce se inter-relacionando com esses filmes. Aspectos como movimento-congelamento, memória, identidade, simulacro, espelho, duplo, fantasmagoria, sombras, efêmero, jogo, enfim, são alguns elementos que, por se repetirem, merecem um estudo detalhado de sua estética.

Dentre vários filmes desse gênero, destacamos o *noir* *A dama de Shangai* e os *neo-noir* *A testemunha ocular* e *Blade runner*. três filmes emblemáticos, pois neles ocorre um realce da metalinguagem entre o espelho e a fotografia, advindo do congelamento do movimento filmico, onde se estabelece, através desses dois elementos estéticos, um campo para se discutir o duplo, o simulacro, a dimensão espacial e temporal nas diversas janelas que se abrem da desconstrução dessas imagens, para a descoberta de seus múltiplos significados.

A fotografia do cinema *noir* carrega um domínio da iluminação artificial: claro-escuro, do preto e branco; para compor um jogo de luz e sombras, numa atmosfera oscilante entre o visível e invisível, reflexo de uma realidade ambígua que traz o espelho como elemento metaforizante na narrativa. O espelho vai ser um dos elementos que se repetem muito no espaço filmico da narrativa cinematográfica da estética *noir* e, dessa repetição, de caráter aparentemente iconográfico, sugere algo no âmbito do simbólico repleto de significações que remetem à essência e à identidade do cinema. É como se o cinema, enquanto sujeito, parasse o movimento e a partir do impacto desse congelamento especulasse sobre sua própria identidade.

No *noir* a similaridade entre o espelho e o congelamento fotográfico traduz numa metalinguagem cinematográfica em que a essência do próprio espelho, quando este nos remete à imagem, à representação, à ilusão, ao simulacro, a cópia, ao duplo, está presente no cinema, que conserva todos esses elementos simultaneamente ao provocar o congelamento de suas imagens. Como uma moldura, o espelho nos faz entrar numa outra dimensão, outro espaço dentro do espaço filmico, já constituindo nisso um duplo, uma imagem dentro de uma imagem, uma ilusão destacada de outra ilusão, uma representação na representação. Tudo de maneira especular, desnudando-se numa gama de duplicidades, em que abrimos portas e

mais portas, infinitamente numa perspectiva em abismo.

*Duplicando a mesma imagem, as mesmas coisas, o espelho inverte a posição dos lugares: tudo o que parece estar à frente está, de fato, atrás. Em vez de seguir em frente, em linha reta, a visão pelo espelho se volta para ela própria, para dentro. O espelho é da arquitetura do interior. O espelho permite ver sem ser visto, ver alguém que está atrás, ver algo que está parcialmente encoberto. É através do retrovisor que o homem perseguido percebe o carro que o segue. Mas ele pode ser, do mesmo tempo, símbolo psicológico: indica, pela duplicação da imagem do indivíduo, o seu duplo caráter, sua esquizofrenia. Revela o lado negro da personalidade dele, prenunciando atitudes inesperadas e atos traiçoeiros. É **The Dark Mirror**. O tiroteio num palácio dos espelhos mostra, através da desorientação espacial dos personagens, a duplicidade deles. Confundidos com as múltiplas imagens, não sabem para que lado atirar **The Lady from Shangai**. Tudo parece estilhaço como num caleidoscópio (BRISSAC, 1987: 56-7).*

Para análise do extratexto fotográfico desse entre-imagens, teremos o *noir* *A dama de Shangai*, em que a sequência da *Casa dos espelhos*, (um verdadeiro labirinto próprio do Caligarismo), revela-se um estudo sobre a representação na representação, ou seja, uma metal inguagem, e se revela um exercício de jogos entre o movimento e o tempo fraturado que se dá nos disparos de tiros, refletidos ilusoriamente por todos os lados, graças aos efeitos do espelho. O espelho que se parte e se estilhaça é metáfora desse ritmo cadenciado dos disparos que “fraturam o tempo”, quebrando por instantes a *impressão de realidade* e com isso provocando a reflexão, pois desloca o fluxo contínuo do movimento. Para Borges, “basta posicionarmos dois espelhos de modo opostos para construirmos um labirinto” e assim percebermos uma vertigem da imagem dentro da estética de ambigüidades e ocultamentos própria do *noir*.

Em alguns filmes a interrupção do movimento pode funcionar como descanso na narrativa, mas, no caso deste filme de Welles, o espelho sendo estilhaçado pelos tiros provoca um efeito reforçador da tensão, pois a partir do silêncio, da pausa desses instantes é que as diversas fragmentações da imagem ocorrerão. O ritmo num crescente, através do som e da imagem, potencializado pelo simbólico, que está no cerne do disparo da arma (metáfora do disparador da câmera fotográfica), produz um efeito-congelante aumentando a dramaticidade e o impacto da sequência. É o reino do fragmento, da simulação, do duplo, num momento ímpar de sua estética.

O espelho no filme *noir* está no centro da trama da simulação e do reflexo que separa e se dilui no real. *Afemme fatale* do *noir*, como os outros personagens, está sempre inserida num jogo de espelhos já que se utiliza constantemente da dissimulação, seduzindo para enganar, para ocultar sempre. Os vestígios do real ficam camuflados em sua beleza, em sua sensualidade marcante e na força de seu olhar. Esses elementos são reforçados por uma fotografia com luz dramática própria do barroco, neste cinema de câmera voyeurista, que valoriza o olhar pelas frestas, tão centrado no erotismo sugerido, estímulo marcadamente mais intenso sobre as fantasias do desejo. A expressividade do olhar no *noir* ajuda também a compor um clima envolto entre a sensualidade e a simulação, entre o real e a representação.

Suspensão do movimento

O *neo-noir* *Blade runner* revelará ser um filme repleto de citações atemporais mas que terá a fotografia como elemento-chave na trama. A história discute a criação genética, e a partir deste contexto temático se entremeiam duas outras questões centradas nos replicantes: a temporalidade e o simulacro. Os replicantes não eram meras imitações, mas réplicas perfeitas do homem. Não eram simplesmente robôs, mas antes simulacros.

*É a fantasia de captar a realidade ao vivo que continua
- desde Narciso debruçado sobre a sua fonte.*

Surpreender o real a fim de o imobilizar, suspender o real no mesmo momento que o seu duplo. Debruçamo-nos sobre o holograma como Deus sobre a sua criatura: só Deus tem esse poder de passar através das paredes, através dos seres, e de se reencontrar materialmente para além deles. Sonhamos passar através de nós próprios e reencontrarmo-nos para além de nós próprios: no dia em que o nosso duplo holográfico estiver lá no espaço, eventualmente mexendo-se e falando, teremos realizado este milagre (BAUDRILLARD, 1991: 133).

O duplo do homem, seu holograma e seu espelho em *Blade runner* são os replicantes, e cabe ao detetive perseguir, revelando a identidade e exterminando estes que se escondem e que mascaram o real. Esses simulacros necessitavam de outro simulacro que é a fotografia para viver a nostalgia do ser que repete as mesmas perguntas, na eterna busca dos homens por referenciais identificatórios. Aí se encontra a síntese de uma metáfora: um simulacro que necessitava de outro simulacro para acreditar que era real, ou seja, necessitavam da fotografia para promover um encontro com uma identidade, uma decalcomania com um passado que essas réplicas do homem não possuem, nem futuro, somente um fugaz presente.

Alguns replicantes mais perfeitos receberam implantes de memória, mas ainda assim, para provarem para si e para os outros sua condição humana, necessitavam colecionar imagens visuais, tais como fotografias.

A fotografia fornece provas. Determinada coisa de que ouvimos falar, mas que nos suscita dúvidas, parece-nos comprovada quando dela vemos uma fotografia. Uma das variantes da utilidade da câmara fotográfica está em que seu registro denuncia. A outra variante reside em que seu registro comprova (SONTAG, 1981: 5).

Como um “rastros fantasmagórico” a fotografia nos dá um passaporte a um passado irreal. Em *Blade runner*, os replicantes tentavam reconstruir suas histórias com a ajuda de fotografias, suprimindo a ausência da memória. Para Raymond Bellour referindo-se ao texto Proust e a fotografia, escritos sobre a imagem, de Jean-François Chevrier, o autor lança uma relação entre “a gênese do movimento (simultaneamente real e metafórico) que no romance *Em busca do tempo perdido*, liga Proust e o narrador à fotografia, que fascinado por esta o capacitava de escrever numa relação entre memória e olhar” (1997): esse é num certo sentido um dos objetivos da fotografia.

A fotografia com suporte temático está colocada em *Blade runner* abrindo novamente um campo para discussão sobre congelamento do movimento, espelho, simulacro, cópia, elementos submersos em múltiplas passagens pelo tempo e pelo espaço.

No âmbito formal, *Blade runner* faz também uma homenagem à relação do cinema com a fotografia, quando nos apresenta uma bela sequência de ampliação, efetuando assim uma inversão no princípio do cinema, que é o do movimento, para a fixidez da imagem. A sequência fotográfica, em *Blade runner*, em que o detetive tenta ampliar um fragmento para descobrir pistas sobre uma replicante, merece um estudo, pois congela-se o movimento, entra-se numa outra dimensão temporal e espacial, e a câmera navega verticalmente por espaços irrealis, e novamente encontra o espelho.

Nesta sequência a imagem, por uns segundos, toma-se eletrônica, incorporando a granulação do vídeo, e nos remete para um ruído. Ou melhor, sugere, através desse elemento de estranhamento, uma antecipação de um suspense na narrativa. A imagem novamente ganha nitidez e a câmera num *travelling* horizontal se adentra por esse espelho, levando-nos para espaços virtuais. O detetive, agora assumindo a identidade de fotógrafo, manipula a imagem em busca de vestígios, focalizando o que devia ser destacado.

Numa outra dimensão espacial, irá encontrar, no fundo de uma nova sala, um outro espelho que revelará as pistas que ele procurava. Ou talvez, metaforicamente, as pistas que buscamos para decifrar as

imagens e seus múltiplos significados. O espelho nos leva às pistas daquele que se esconde e se desvela através de uma fotografia da replicante procurada.

A presença da foto na tela produz uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio. Esse efeito mostra que o imenso poder da fotografia se mantém mesmo numa situação em que ela já não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o império que a foto exerce sobre nós (BELLOUR, 1997: 84).

Roland Barthes traçou, em *A câmara clara*, de forma dialética e paradoxal, uma relação entre cinema e fotografia. “No cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um espectro” (Barthes, 1986: 133).

A fotografia nos é revelada através de uma memória afetiva, mais selvagem que teórica, que compõe para Barthes um intertexto, ou seja, falar da fotografia seria falar da perda; da dor; da memória; da irreversibilidade do tempo; da contemplação do detalhe; do fragmento; do “punctum”. O tempo de contemplação, neste caso, só seria possível com o congelamento das imagens. Bellour, referindo-se ainda ao livro *A câmara clara*, fala dessa relação:

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte (BELLOUR, 1997: 85).

Essa suspensão do movimento, mesmo que por instantes, produz forte impacto, pois se tem a sensação de um tempo fraturado, dividido ou fragmentado. É como se o cinema, com o movimento, escondesse o que a fotografia, com sua fixidez irá revelar ao espectador apressado ou anestesiado das salas escuras de projeção.

O fascínio exercido pelo cinema é muito parecido com o fascínio do sonho: paralisado o corpo numa situação de morte transitória, os signos projetados na tela ganham textura de coisa viva, ativando os mecanismos de envolvimento e identificação da platéia (Machado, 1997: 46).

O filme *Blade runner* continua nos dando a possibilidade de diversas leituras, já que está inserido na pós-modernidade, e como toda boa ficção futurista encontra correspondência mais cedo ou mais tarde na realidade. A evolução rápida da informática aliada ao avanço científico já provaram a capacidade de materializar sonhos ou pesadelos. Com a concretização da clonagem e com os estudos para criar tecnologia capaz de armazenar as memórias das pessoas em chips, quem sabe os futuros computadores serão a imagem e semelhança total do homem?

Quando disser ao instante que passa: demore-se um pouco mais, instante, você é tão belo, então você poderá me prender com correntes, e eu consentirei de boa vontade em perecer [Fausto a Mefisto] (Goethe, *Fausto*).

Ao fixarmos o filme, iremos adicionar algo à imagem, ou seja, provocamos um fascínio, uma reflexão, uma fratura no movimento que nos leva a tentar formular, do ponto de vista das teorias sobre a imagem, o extratexto que se forma nessa relação entre cinema e fotografia.

No filme congelado (ou no fotograma), a presença da foto irrompe: enquanto volatizam os outros meios,

dos quais a “mise-en-scène” lançava mão para trabalhar em contratempo. A foto se torna assim um congelamento no congelamento: entre ela e o filme do qual surge, dois tempos, inextricavelmente sempre se misturam, mas nunca se confundem (BELLOUR, 1997: 93).

A foto retira o espectador da ficção do cinema, apesar de estar ativamente participando dela. Esse paradoxo está contido nessa relação. Congelando o movimento, cria-se também um novo tempo em que o cinema reduz sua voracidade e nos resgata o prazer do fotograma.

Se o congelamento da imagem, ou na imagem, o que poderíamos chamar também de tomada fotográfica do filme, pose ou pausa da imagem que exprime o poder de captação pelo imóvel, se essa experiência é tão forte, certamente é porque joga com a “sentença de morte” - seu ponto de fuga e, num certo sentido, o único real (todos sabemos que um morto se torna uma estátua de cera, um fragmento do imóvel) (BELLOUR, 1997: 140).

Mas essa suspensão do movimento no filme é, por outro lado, apenas um procedimento temporário, instantâneo, que simultaneamente “devolve a vida” a esse fragmento fotográfico. Raymond Bellour lança questões instigantes a esse respeito:

O que acontece ao filme quando o instantâneo se torna ao mesmo tempo a pose e a pausa do filme? O privilégio singular do congelamento da imagem não seria o de fazer ressurgir, no movimento do filme (de determinados filmes), o fotográfico e o fotogramático? Ou, mais precisamente, o fotogramático como fotográfico? (BELLOUR, 1997: 134).

Em *Blade runner* vamos observar, além desse efeito, a fotografia enquanto identidade, memória e simulacro, com a função de

representação do homem, necessitando de outro simulacro para se “humanizar”, consolidando uma identidade com a foto, ou seja, a busca por uma representação do passado, uma decalcomania da vida e da memória. A foto representa a morte e é efêmera, desgastando-se com o tempo. Os replicantes foram projetados para terem uma vida curta, também efêmera, porém intensa. Nessa discussão entre os andróides e a fotografia fica a questão: até que ponto ambos se interagem, se espelham, se auto-representam? Até que ponto suscitam questões ligadas a nossa contemporaneidade?

É interessante notar que nos filmes ligados ao cinema *noir* a fotografia sempre estará presente; ora como parte da narrativa; ora como pistas para o detetive desvendar o crime; ora como linguagem que interfere no movimento e conseqüentemente no ritmo das imagens. A fotografia no *noir* passa a ser um objeto que ajuda as personagens a se localizarem naquele espaço artificial, vazio e sempre noturno.

Nesse aspecto podemos tentar entender este cinema, usando por ferramenta uma gramática fílmica e/ou uma fotogramática que tente uma renovação e alargamento das teorias existentes; por ter em vista que as novas tecnologias estão buscando referenciais nas relações entre fotografia, vídeo e cinema, visando uma interação e avanço da linguagem; por ser o simulacro, a fotografia e suas mudanças através do avanço da informática um dos temas da contemporaneidade; e também, pelo fato de as publicações sobre cinema *noir* se concentrarem na questão da iconografia e pouco sobre questões da linguagem, das metáforas e das questões filosóficas que o tema suscita.

Desde que o ser humano, ainda nas cavernas, tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo começou a ser, cada vez mais crescentemente, povoado de duplos, réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível. A fotografia está na linha de continuidade de um processo que não começou nem terminou nela... Depois dela vieram o cinema, as impressões gráficas industriais, a

televisão, o vídeo, a holografia e, hoje, a computação gráfica. Dentro desse contexto, as perguntas que se levantam devem começar pelo seguinte: nessa linha de continuidade, qual o traço diferencial da fotografia? De onde vem a força do grande impacto que ela foi capaz de provocar nos nossos antepassados e continua a provocar até hoje? (SANTAELLA & NOTH, 1998 130-31).

É sobre esse impacto e vertigem da fotografia que continua a se propagar no cinema, sob o prisma do filme *noir* americano, que descobriremos a dialética dessa relação entre duas artes independentes e, ao mesmo tempo, intrinsecamente ligadas.

Bibliografia

- BALOGH, Anna Maria. *Noir: o corpo como cifra do erótico emergindo do estético*. In: *Corpo e sentido*. São Paulo: Unesp, 1996.
- _____. *Blade runner: o caçador de luzes e sombras. Comunicações e Artes*. São Paulo, 1985, 11 (14): 121-145.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.
- BORDE, Raymonde. *Panorama dei cine negro*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- BORGES, Jorge Luis. *Do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- BRASSAI. *Paris bynight*. New York: Pantheon Books, 1987.
- BRION, Patrick. *Memoire du cinema*. Les films noir. França: Liber, 1995.
- BRISSAC, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- COLIN, McArthur. *O filme policial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RIZZO, Sérgio. O futuro começou. *Revista Cinema*. São Paulo, ano 2, nº 5.
- SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

As molduras de *Belle de jour*

SANDRA FISCHER

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

Este artigo apresenta um estudo do filme *Belle de jour*, de Luis Buñuel, com base no texto “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel” de Eduardo Peñuela Cañizal, nas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin sobre carnavalização, nas idéias de Gaston Bachelard sobre o onírico, na psicanálise de Sigmund Freud e nos preceitos do Groupe p sobre moldura.

Palavras-chave

carnavalização, onírico, moldura

Abstract

This article presents a study of the film *Belle de jour*, by Luis Buñuel, based on the text “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel” by Eduardo Peñuela Cañizal, on Mikhail Bakhtin’s theoretical conception about carnival, on Gaston Bachelard’s ideas about the oneiric, on Sigmund Freud’s psychoanalysis and on the notion of the frame structure sustained by Groupe p.

Key words

carnival, oneiric, frame

No presente artigo,¹ proponho-me a apresentar um breve estudo sobre o filme *Belle de jour*, do cineasta espanhol Luis Buñuel. Com base no texto intitulado “Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel”, de Eduardo PñuelaCañizal (1998), nas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin (1981) sobre carnaval ização, nas idéias de Gaston Bachelard (1994), na psicanálise de Sigmund Freud (1987) e nos preceitos do Groupe p (1992) sobre moldura, selecionei no filme cenas que marcadamente apresentam em sua tessitura os fios da carnaval ização e do onírico, temas de meu interesse. Resolvi examinar essas cenas à luz do enquadramento básico de determinadas molduras que pude discernir no corpo do filme - com o objetivo de oferecer mais uma leitura, a ser acrescida às diversas que já foram realizadas em torno do que pode significar *Belle de jour*.

Belle de jour

Belle de jour, a conhecida película de Luis Buñuel, conta a história de Séverine, a jovem esposa de Pierre - médico promissor,

-
1. Ao montar a estrutura básica de um seminário sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel, a ser apresentado na disciplina “A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel” ministrada durante o primeiro semestre de 1999 pelo professor dr. Eduardo Peñuela Cañizal na pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, decidi trabalhar com o filme *Belle de jour* (1966), incluído na Fase Francesa da produção do diretor aragonés. Reformulada, a montagem resultou no presente artigo, que foi apresentado como trabalho final de curso na referida disciplina.

atraente e também jovem. Casal de classe média alta, Sévérine e Pierre vivem o drama da frigidez sexual da mulher - a despeito dos carinhos e atenções do marido que, mesmo se ressentindo da rejeição da esposa, só tem em relação ao fato manifestações de compreensão e bondade. O filme inicia com a cena de um devaneio² de Sévérine no qual ela se imagina castigada pelo marido. Após obrigá-la a descer de uma carruagem em que ambos passeavam, Pierre faz com que a esposa seja amarrada pelos cocheiros, açoitada e violada. Mais adiante, no filme, Sévérine passa a freqüentar, durante as tardes, o apartamento de Anaïs, mulher que se anuncia como modista mas que, na verdade, dirige um discreto bordel clandestino. Nesse bordel, que lhe é indiretamente indicado por Husson, amigo de Pierre, a jovem começa a se prostituir, e entre seus clientes encontra um que dela se enamora: Mareei, um jovem bandido. Diferentemente de Pierre, Mareei tem o aspecto desleixado e trata Sévérine sem ser exatamente delicado. Após um desentendimento com a jovem, apaixonado, vai ao apartamento do casal, ameaçando contar tudo ao marido, que não se encontrava em casa. Saindo do apartamento para a rua, encontra o rival e dispara contra ele tiros que o deixam inválido; imediatamente após tal feito, Mareei é morto por um policial que passava casualmente pelo local.

Após a morte de Mareei, já ao final do filme, Husson, que em dada ocasião encontrara Sévérine no bordel de Anaïs, ameaça contar a Pierre a traição da mulher. Numa das cenas finais, no apartamento do casal, Husson, depois de ter avisado Sévérine que tudo revelaria ao amigo, com o intuito de libertá-lo da carga e da culpa de se ver irremediavelmente dependente de uma esposa que julga virtuosa, deixa a jovem sozinha na sala e entra na peça contígua, onde Pierre se encontra. O espectador não tem acesso à suposta conversa dos dois amigos; vê apenas a cena em que, após Husson retirar-se da residência, Sévérine costura ao lado do marido, que se encontra

2. Entendo que o texto fílmico em nenhum momento endossa a possibilidade de que Sévérine sonhe - uma vez que ela se encontra sempre acordada nos momentos que precedem ou sucedem as cenas oníricas.

prostrado numa cadeira de rodas em atitude que sugere a representação da inércia e da morte. Sévérine baixa os olhos e, nesse momento, ouve-se o tilintar de sinos de carruagem, os mesmos que se ouvem no início da cena que abre a película e em outros determinados momentos da narrativa fílmica. Quando Sévérine ergue os olhos, Pierre milagrosamente se levanta da cadeira de rodas e se dirige afetuosamente à esposa, perguntando-lhe “Em que pensas Sévérine?”, exatamente como o faz no princípio do filme, no momento em que Sévérine, saindo do devaneio da primeira cena, encontra-se deitada em sua cama no quarto do casal; dirigindo-se à janela, Sévérine repete a mesma resposta que deu no início do filme: “Pensava em ti”. Chegando à janela, Sévérine descortina dali o mesmo cenário do devaneio com o qual o filme é aberto: uma estrada cortando um bosque é percorrida por uma carruagem. Agora, porém, o veículo segue sem os passageiros.

Os fios e a trama da narrativa

O filme todo é conduzido por um fio narrativo de percurso acentuadamente acidentado, em que se alternam a suposta realidade fílmica com os devaneios de Sévérine. Alguns devaneios parecem ser mais fantasiosos do que outros e estabelece-se uma miscelânea que faz com que, num primeiro momento, o espectador tenha séria dificuldade em discernir o que é realidade e o que é parte do universo onírico da jovem, e a confusão que tem origem na personagem desloca-se para o espectador, à medida que ambos se debatem para alinhar e costurar a colcha de retalhos que lhes organizaria respectivamente a vida e a interpretação do filme. É compreensível tal dificuldade; afinal, como pondera Bachelard (1994: 159):

Em que espaço vivem nossos sonhos? Qual o dinamismo de nossa vida noturna? O espaço de nosso sonho é verdadeiramente um espaço de repouso? Não possui, antes, um movimento incessante e confuso? Sobre todos esses problemas possuímos pouca luz

porque não reencontramos ao chegar o dia, senão fragmento de vida noturna. Esses pedaços de sonho, esses fragmentos de espaço onírico nós os justapomos depois nos quadros geométricos do espaço claro.

Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas. Perdemos, desse modo, a possibilidade de estudar todas as funções da fisiologia do repouso. Das transformações oníricas retemos somente as estações.

*E, no entanto, é a **transformação**, são as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos, imaginários.*

Talvez pudéssemos tentar deslindar um pouco o labirinto pressupondo que a Sévérine da tarde, a que vai ao bordel, nos ilumina o lado escuro escondido sob o véu do inconsciente da personagem; dessa forma, a tarde nos daria a luz para a noite interior de Sévérine. Já os finais de tarde e as noites da realidade fílmica sugerem uma Sévérine diurna, sempre nesses períodos acomodada no regaço do espaço doméstico. Os mundos reais e oníricos de Sévérine se alternam e se interpenetram na narrativa do filme, emprestando ao tecido da obra uma polifonia movimentada, ondulante e enigmática. Ainda de acordo com Bachelard (1994: 159-60):

Compreenderíamos talvez melhor esses movimentos íntimos, de ondulações e vagas inumeráveis, se pudéssemos designar e distinguir as duas grandes marés que, alternadamente, nos conduzem ao centro da noite e em seguida nos restituem à claridade e à atividade do dia. Porque a noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura.

Sévérine, entretanto, não parece ter o bálsamo da “noite do bom sono” de que fala Bachelard, já que o filme em nenhum momento

indica que Séverine dorme e então sonha - mas sim que dirige esses sonhos com a lucidez (lucidez?) do ser acordado. É certo, entretanto, que os devaneios de Séverine fornecem, de certa maneira, as chaves e as lanternas que abrem para ela própria e para o espectador os quartos de seu passado e lhes iluminam os cantos sombrios, insinuando os motivos que a levaram à frigidez sexual e à compulsiva necessidade e/ou desejo de expiação e autopunição.

O inconsciente está ativamente presente no sonho; o onírico é impregnado de elementos de bruma e penumbra, deformação e transmutação, relativização e inversão - de carnavalização. Em seu texto “Sobre a poética da carnaval ização em Luis Buñuel”, Peñuela Cañizal observa que, de acordo com Bakhtin, “a linguagem carnavalesca, quando traduzida para uma obra de arte - caso dos filmes de Luis Buñuel -, injeta nas tessituras textuais recursos polifônicos” e faz menção ao “papel de referência que os componentes da linguagem carnavalesca podem desempenhar nas criações artísticas que dela se servem de maneira dialógica” Este papel a que se refere Peñuela Cañizal pode ser identificado no seguinte trecho da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenómeno literário. É urna forma sincrética de espetáculo de carácter ritual muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda urna linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor

grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas (...) (Bakhtin, 1981: 105)

A imagem carnavalesca tem natureza ambivalente e se faz precisa em configurar a vida deslocada de seu curso normal - por sua excentricidade e violação daquilo que é considerado comum e convencionalmente aceito.

Basicamente, entende-se que o carnaval trabalha com contextos de relativização, travestimento, inversão de papéis, superposição do sacro e do profano, do velho e do novo; notadamente, portanto, o processo básico do onírico, a que já me referi anteriormente, é também carnavalesco - ainda que nem tudo no onírico seja necessariamente carnavalesco.

Cumprе observar que no texto filmico de Buñuel “(...) a tradução da linguagem carnavalesca preserva certas marcas do surrealismo. Talvez as mais intrigantes provenham de um tipo de expressividade que tem como principal objetivo veicular conteúdos relacionados com a inquietante estranheza” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1988: 87) Ainda segundo Peñuela Cañizal, fundamentado em Sigmund Freud, “(...) o efeito de estranheza se engendra no retomo do recalcado e na reativação de crenças aparentemente superadas. Esse fenômeno se manifesta quando a fronteira entre a realidade e a ficção está como que apagada” (1988:91).

Este nos parece ser o caso que ocorre com a protagonista de *Belle de jour*; além disso, cumpre lembrar que, neste como em outros filmes de Buñuel, quando as imagens se reportam ao corpo social

a manifestação da estranheza aliada ao carnavalesco se dá através de formas expressivas contaminadas de lampejos irracionais e de situações aparentemente absurdas, porque, no geral, a denotação das coisas do mundo visível se confunde, nesse tipo de encenação,

com as sutilezas conotativas decorrentes dos elementos do imaginário, aqui entendido como um conjunto de figuras ambíguas produzido pelas forças do desejo (PENUELA CANIZAL, 1988: 87).

Em *Belle de jour*, é o desejo de Séverine que produz tais conjuntos.

Para analisar o que de carnavalesco existe no universo onírico de *Belle de jour*, utilizo-me neste trabalho dos preceitos teóricos preconizados pelo Groupe p (1992) para a análise de quadros, no que se refere especificamente ao quesito molduras - aqui abordados com base na leitura que Geraldo Nascimento, em seu artigo intitulado “O *Bandido* à luz das molduras” realiza dos conceitos sustentados pelos teóricos belgas. No referido artigo, Nascimento aponta que a moldura

(...) designa o artifício que, num espaço dado, determina uma unidade orgânica: um enunciado de ordem icônica ou plástica. Embora se manifeste materialmente (um traçado quadrangular, triangular ou oval; de madeira ou de metal; abstrato ou icônico), não se define por sua aparência ou substância, e sim por sua função semiótica. A moldura é um signo da família do ícone, e seu significado pode ser glosado:

- a) tudo o que está compreendido em seus limites recebe estatuto semiótico (quer dizer, é significativo);*
- b) constitui um enunciado distinto daqueles que poderiam ser percebidos no espaço exterior a esses limites;*
- c) é sobre o conjunto de signos contidos nesse espaço que a atenção do espectador deve se focalizar;*
- d) mesmo um vazio, quando é envolvido por uma moldura, recebe um estatuto semiótico;*
- e) um objeto do mundo, como uma escada ou um sapato, é desqualificado pela moldura enquanto objeto do mundo ou de outro discurso para se converter num signo de um enunciado específico* (NASCIMENTO, 1999: 149).

A moldura tem um caráter indiciai que pode ser orientado, retoricamente, em diferentes sentidos, na medida em que chama a atenção para um determinado espaço, criando uma distinção entre interior e exterior. Retoricamente, as molduras podem representar janelas por onde se pode enveredar, com alguma segurança, rumo a viagens insondáveis. Em *Belle de jour*, escapam por tais janelas tanto Sévérine quanto o espectador. São fragmentos da trilha de tais escapes que tenho a intenção de tentar recuperar e seguir, objetivando uma leitura para *Belle de jour*/filme e para *Belle de jour*/Sévérine - sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto.

Estudarei o filme sob quatro enquadramentos básicos: as molduras configuradas pelo tilintar de sininhos, pelas escadas, pelos espelhos e pelas badaladas de um relógio. Neste trabalho, pretendo deter-me com maior afínco nas duas primeiras, ainda que todas sejam significativas.

Ao som dos sinos

A moldura representada pelo som de sininhos ou campainhas de carruagem remete ao onírico explícito no filme, uma vez que tal som, sempre que surge, indica claramente que Sévérine escapa do real e entra em devaneio. Esse estado onírico, que é sinalizado pelos sininhos no texto filmico e se contrapõe à realidade, permite à personagem a fuga para um espaço imaginário que lhe confere a almejada autopunição e, como consequência, o gozo que lhe é vedado em sua vida cotidiana.

Os sinos, cujo som pode ser considerado símbolo do poder criador, segundo Cirlot (1984: 533), provocam em Sévérine uma espécie de súbito despertar que, num processo de inversão carnavalesca, abre para a personagem as portas do devaneio.

A cena inicial do filme, a que já me referi anteriormente neste estudo, consiste no movimento de uma sofisticada carruagem, conduzida por dois cocheiros. Ao som de sininhos, que se pode atribuir aos cavalos, o veículo percorre uma longa e solitária alameda que atravessa um estranho bosque, transportando Sévérine e o marido

Pierre, elegantemente trajados. À dada altura do percurso, o jovem determina que parem o veículo e, fazendo dele descer a esposa, ordena aos condutores que a amarrem e a submetam, depois de encontrar-se seminua, a uma sessão de chibatadas; em seguida, permite que a violem.

O desejo de autopunição e expiação de Sévérine fica particularmente evidente já nesta primeira cena; antes de ser chicoteada, protesta com veemência, admite-se culpada e declara ainda que o marido é também detentor de culpa - culpada de quê, severa Sévérine? E este marido, atencioso e compreensivo - tem parte também em que delito, Sévérine?

Culpada, talvez, de ter sentido prazer em algum momento em que deveria ter sentido perplexidade, repulsa e ódio. Pierre, por sua vez, tem, quem sabe, parte num delito não menos sutil: tivesse ele sido incisivo e autoritário, ou mesmo tirano, ao invés de soberbamente encastelado num superior entendimento intelectualizado e sofisticado da frigidez da esposa, não teria esse gelo cedido gentilmente ao toque urgente do amante inconformado? A expressão de Sévérine no momento em que está para ser violada por um dos cocheiros não tem absolutamente nada que remeta à idéia de pavor ou repulsa: ao contrário, seu rosto adquire a expressão de quem parece saber que já pagou com as chibatadas que recebe pelo prazer que está prestes a experimentar. Abençoado chicote, este, então; longa tira dançante e retesada, que, no mesmo movimento em que estala seus golpes nas carnes da pecadora, estende-lhe a ponte que a conduz ao gozo e à plenitude.

No instante em que parece que se vai dar o estupro, a cena é cortada e Sévérine surge deitada em sua cama, olhos abertos, com o marido a perguntar-lhe, postado frente a um espelho: “Em que pensas Sévérine?”, ao que ela responde: “Pensava em ti.” Nesta tomada, o espectador tem a chance de perceber a cena inicial como uma cena onírica, um devaneio da personagem. Neste onírico, a narrativa de *Belle de jour* faz a passagem para a carnavalização: deslocada do curso da realidade habitual, Sévérine pode atingir o que lhe é negado comumente: a plenitude da satisfação sexual, transgredindo sua

situação “real” de mulher frígida. Já Pierre, num processo de inversão, deixa, no devaneio de Sévérine, de ser o homem bom e ponderado para se transformar num algoz cruel e determinado, ou seja, no homem que inconscientemente Sévérine parece desejar.

Percebe-se também ainda que, inversamente ao lugar-comum, não é o real que no curso da narrativa deságua no onírico para regressar ao real - mas é sim do onírico que se passa para a realidade e se volta novamente para o onírico; numa estrutura de narrativa cíclica, o devaneio inicia e finaliza o filme. Na última cena, também emoldurada pelos sininhos, e já descrita no princípio deste trabalho, embora aparentemente algo tenha mudado, Sévérine deixa a realidade fílmica a que chegara para novamente ingressar no devaneio - ainda que garanta ao marido não sonhar mais, e que tente apagar na janela o embaçado da vidraça, e que veja desta feita a carruagem sem os passageiros que a ocupavam no início. Em outras palavras, não temos a realidade emoldurando o sonho, mas sim o sonho emoldurando a realidade.

Outra significativa cena emoldurada pelos sininhos é a cena dos touros, devaneio que se desencadeia imediatamente após Sévérine deitar-se em seu quarto ao sair do banho após a primeira ocasião em que se prostitui no apartamento de Anais. Nesta cena, Pierre e Husson, comentando sobre os animais, falam em remorso e expiação; há, então, uma citação imagética do quadro *O ángelus*, de Millet, com os dois personagens assumindo a posição dos camponeses. Sévérine - que vai ser sacrificada - simbolicamente assume, na versão daliniana do quadro, o lugar do filho morto: encontra-se amarrada a um pilar de madeira, enquanto os dois homens lhe dirigem impropérios e atiram lama.

Ali, exposta como que em praça pública, Sévérine parece estar buscando uma forma de renascimento simbólico, ainda que por meio do rebaixamento³ - na medida em que, no carnaval do onírico,

3. Segundo nota de Peñuela Cañizal (1998: 96), em que cita Bakhtin, “Rebaixar consiste em aproximar da terra, e entrar em comunhão com a terra concebida

transfigura-se, passando de jovem e virtuosa esposa de classe média alta a uma mulher vulgar e baixa, que precisa ser punida para expiar suas culpas e, nesse sacrifício, encontrar a redenção.

Coberta de lama, inserida num cenário que congrega imagens de céu, terra e a violência impetuosa do estouro de uma boiada - ou seriam só touros? - imediatamente castrada pela alegoria do *Angelus*, Sévérine entra em estreita comunhão com a terra molhada que a recobre - sendo mesmo absorvida, simbolicamente, por esta terra, que pode vir a torná-la semente e fazê-la renascer num movimento, então, de elevação.

Em outras palavras, poderíamos supor que Sévérine, enquanto identificada com o enunciado, está junto com o filho morto do quadro a que remete a iconografia do filme; já no campo da enunciação estaria, vigorosamente, renascendo.

Para finalizar com os sininhos, temos ainda o devaneio em que Sévérine tem o estranho encontro com o duque que vai convidá-la a representar, despida e envolta em véus, o mórbido ritual de exaltação e consagração da morte. Para conduzi-la ao castelo, o duque utiliza-se, aparentemente, da mesma carruagem - devidamente equipada com as sonoras campainhas - que aparece em outros devaneios da personagem. Esta cena, de natureza pouco verossímil, e toda envolta num realismo onírico (que faz com que o espectador se debata para situá-la, tanto na vereda do sonho quanto na da realidade), intensifica a aparente indefinição que, de resto, está presente em todo o filme: o que é real e o que é imaginário, onde acaba um e começa outro, o que é do universo do enunciado e o que pertence ao da enunciação, em última instância, se na maior parte do tempo da película - ou em todo o tempo, talvez - os dois campos se interpenetram à exaustão?

como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”.

Pelas escadas

A imagem das escadarias é uma forte recorrência em *Belle de jour*, e parece ter estreita relação com momentos decisivos tanto em relação ao tempo do enunciado quanto ao da enunciação. Séverine está próxima e chega mesmo a sentar-se ao pé de uma escada na ocasião em que Husson lhe fala da existência e do endereço de Anaïs; escadas a levam ao interior do bordel (e ao interior de si mesma, portanto), escadas permeiam seus devaneios e o paralelismo entre a menina que ela teria sido e a menina afilhada de Anaïs. Segundo Freud (1987: 387) em suas tentativas de interpretação de sonhos, degraus, escadas de mão e escadarias podem representar o ato sexual:

Há pouco tempo, soube que um psicólogo cujos pontos de vista diferem um pouco dos nossos comentara com um de nós que, afinal de contas, sem dúvida, exageramos a significação sexual oculta nos sonhos: seu próprio sonho mais comum era o de subir escadas, e certamente não poderia haver nada de sexual nisso. Fomos alertados por essa objeção e passamos a voltar nossa atenção para o aparecimento de degraus, escadarias e escadas de mão nos sonhos, e logo ficamos em condições de mostrar que as escadarias (e coisas análogas) eram, indubitavelmente, símbolos da cópula. Não é difícil descobrir a base dessa comparação: chegamos ao topo numa série de movimentos rítmicos e com crescente falta de ar, e então, com alguns saltos rápidos, podemos chegar novamente à base. Assim, o padrão rítmico da cópula é reproduzido quando se sobe uma escada. Tampouco nos devemos abster de apresentar as provas do uso lingüístico. Demonstra-nos ele que “trepár” [alemão steigen] é empregado como equivalente direto do ato sexual. Referimo-nos a um homem como “Steiger” [“trepador”] e falamos em “nachsteigen” [“correr atrás”, literalmente, “trepár atrás”]. Em francês, os degraus de uma escada são chamados “morchés” e

“un vieux marcheur ” tem o mesmo significado que o
nosso “ein alter Steiger ” [“um velho libertino”].⁴

A simbologia que Freud atribui às escadas contribui para elucidar o significado que podem ter as escadas de *Belle de jour*, e explica a frequência com que suas imagens se repetem. No filme, as escadas funcionam como molduras das cenas que remetem Séverine à infância. A escada que aparece no devaneio que se segue à queda de um vidro de perfume - objeto que a personagem inadvertidamente, ao esbarrá-lo com a mão, derruba de seu toucador - é particularmente elucidativa, na medida em que remete a um fato ocorrido na meninice de Séverine e que, provavelmente, teria a ver com a sua frigidez: a jovem, pelo que se pode depreender da cena do devaneio em que é imersa, teria sido molestada sexualmente e, talvez, obtido prazer.

Nesta cena - onírica porque é devaneio provavelmente motivado por uma reminiscência e que remete à realidade do passado da protagonista -, Séverine menina encontra-se no topo de uma escada e tenta descê-la, para atender a uma voz feminina - provavelmente a da mãe - que está a chamá-la; é impedida de fazê-lo por um homem, vestido como operário, que a beija no rosto - segurando-a com uma das mãos e portando um martelo na outra. De olhos fechados, sem esboçar reação, a menina tem uma expressão que não revela repulsa, o que poderia sugerir a possibilidade de estar sentindo prazer, ao invés de medo e repugnância; o contrário, portanto, do que convencionalmente se esperaria de alguém que está sendo vítima de abuso sexual. Num comportamento inverso, a menina estaria transgredindo uma norma e, assim, condenando a mulher do futuro à compulsão de repetição: na vida adulta, Séverine vai obter a plenitude sexual exclusivamente por meio da transgressão - e de vítima se traveste em ré.

4. Texto da nota de rodapé que Freud introduziu em seu texto *A interpretação dos sonhos* em 1910.

Há um paralelismo dessa cena com uma outra na qual um oriental, ao sair do quarto de Sévérine no bordel, afaga, numa insinuação lúbrica, a filha da camareira, que passava pelo local. Afilhada de Anais, a menina circula pelo apartamento e remete à menina Sévérine, que poderia ter vivido uma situação semelhante. Levada pela mãe, a menina é conduzida para fora do apartamento (na cena vivida por Sévérine, também ela foi acudida pelo chamado da mãe) a câmara focaliza, então, a menina subindo a escadaria do corredor, rumo ao andar de cima. Duas meninas, duas mães, duas escadas. Dois homens, dois afagos. Se a escada da menina Sévérine é descendente e remete ao passado, a escada ascendente da menina do bordel talvez remeta ao futuro. Na primeira, temos a insinuação do trauma que origina a frieza de Sévérine. Na segunda, temos a* clara conexão existente entre as duas meninas - insinuando que o que se deu com uma poderia, quem sabe, vir a se repetir com a outra ou, numa perspectiva modificada, talvez sugira que a menina do presente, ao subir as escadas deixando o bordel, simbolicamente redime a menina do passado e liberta a mulher do presente. Nessa ótica, seria a primeira escada uma escada de escravidão e condenação - e a segunda, uma escada libertária. Uma dá a descida ao inferno e a outra conduz ao aéreo, ao topo, ao andar superior.

Entre essas duas escadas simbólicas, feito ponte descansa uma outra escada - a que conduz Sévérine ao bordel e que é, na realidade fílmica, a mesma utilizada pela filha da camareira ao livrar-se do afago do oriental. Logo em seguida à cena em que Sévérine menina é molestada na escada, a protagonista tem outro devaneio semelhante, também emoldurado pela escada. No momento em que vive sua primeira ida ao apartamento de AnaVs, ao subir em passos hesitantes as escadas do prédio, Sévérine entra subitamente em outro devaneio que a leva à infância: na cena desse devaneio a protagonista menina, numa clara atitude de quem admite culpa, obstinadamente se recusa a receber a hóstia que lhe é oferecida por um padre no momento da comunhão. A cena é cortada, e a câmara volta à personagem adulta - que continua a subir as escadas e toca a campainha do apartamento de Anais, rumo à expiação de seus “pecados”

A imagem no espelho

Assim como as escadas, os espelhos também estão significativa e recorrentemente espalhados por *Belle de jour*. Imagens de espelho e imagens espelhadas surgem durante toda a película, sob a forma de quadros, vidraças de janelas, vitrines, lentes de óculos ou espelhos convencionais. Os momentos críticos da narrativa estão quase sempre, de alguma forma, acompanhados por espelhos - que, inclusive, como já foi dito, emolduram algumas cenas de natureza peculiar e elucidativas do psiquismo de Sévérine, ainda que não necessariamente indiquem ou representem devaneios propriamente ditos, uma vez que podem ser atribuídos à enunciação fílmica.

Aparentemente, os espelhos fornecem desdobramentos que colocam Sévérine no mundo “real” e lhe devolvem a dimensão de si mesma em relação aos outros. Ela se vê refletida, por exemplo, no médico ginecologista, cliente do bordel de Anaïs, que necessita ser humilhado para conseguir satisfação sexual - razão presumível pela qual Sévérine não consegue atendê-lo, precisando ser substituída por outra moça que trabalha no local. Sévérine não consegue humilhar porque tem a compulsão de ser ela própria rebaixada.

Os espelhos viabilizam, ainda, a carnavalização do espelho, o espelho de Alice: contemplando-se, Sévérine passa para um outro mundo seu - o interior-e assim, talvez, para outros mundos possíveis.

Costurando o tempo

Os relógios e suas sonoras badaladas, embora emergjam na narrativa fílmica com menos frequência do que outras molduras, nem por isso deixam de ser marcadamente significativos - à medida que emolduram em *Belle de jour* o mundo de Juno, o interior aparentemente tranquilo da casa onde uma Sévérine apaziguada costura tomando conta do marido, realiza pequenos afazeres domésticos ou repousa aninhada na cama. Marcam os relógios o tempo do universo do lar, assim como os sinos indicam o mundo de Vênus, o tempo do universo do prazer que conduz ao interior de Sévérine e

ao inconsciente da mulher atormentada por uma frigidez sexual que a torna escrava de sonhos e delírios fantasiosos de expiação como único meio possível para alcançar a plenitude do gozo.

Senhora do tempo, Séverine costura no tecido fílmico a trama da enunciação e a trama do enunciado, que hipnotizam e cativam o espectador - unindo num bordado cuidadoso os fragmentos do tempo real e do imaginário.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

DURGNAT, Raymond. *Luis Bunuel*, s.d. (cópia xerográfica).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GROUPE, p. *Traité du signe visuel - pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *O Bandido à luz das molduras. Significação*, nº 13. São Paulo: Annablume, 1999.

PENUELA CAÑIZAL, Eduardo. Sobre a poética da carnavalização em Luis Buñuel. *Cinemas*, nº 14. Rio de Janeiro, 1998.

Estatuto e práticas do texto jurídico segundo uma perspectiva sociossemiótica*

ERIC LANDOWSKI

Centre National de la Recherche Scientifique, Paris
Centro de Pesquisas Sociossemióticas, PUC/SP

Resumo

Qual a concepção que se pode ter do texto *jurídico* e da sua eficácia como *objeto de sentido*? O exame desta questão parte de duas proposições gerais: por um lado, longe de ter uma significação única, qualquer texto autoriza uma *pluralidade* de leituras; por outro, todo texto tem sentido em função do *contexto* em que ele se coloca ou no qual ele se deixa apreender. Deste ponto de vista, o direito deve ser considerado como um conjunto de *discursos em situação*, nos quais intervém indissociavelmente as práticas de interpretação e as práticas de interação. No universo jurídico, produzir sentido é já um modo de agir.

Palavras-chave

semiótica, discurso, interpretação, interação

Abstract

Far from having one sole meaning, a text always authorizes a plurality of readings. And the meaning attributed to a text always depends, at least partly, on the context wherein it is read. On this basis, social discourses - among which, more specifically, legal texts - appear as discourses which make sense only “in situation” The meanings that they are supposed to convey are constructed (and negotiated) through processes in which two apparently heterogeneous types of doings - practices of *interaction* and practices of *interpretation* - appear as inseparable. The reason is that in the universe of legal intercourse and, more generally, of social interaction, the very production of meaning is, in itself, a way of acting.

Key words

semiotics, discourse, interpretation, interaction

A lei francesa de 1966 sobre as sociedades comerciais é evidentemente um texto *jurídico*. A receita da sopa *au pistou*, que não tem certamente nada de jurídico, não deixa, todavia, de ser, ela também, um texto: um texto *normativo* a seu modo. Há alguns anos, ambos esses textos foram submetidos a análises segundo os métodos teóricos e descritivos da semiótica discursiva.¹ Seria este fato o único ponto em comum entre eles?

A comparação entre dois textos de natureza tão diversa, embora seja inicialmente anedótica, não é necessariamente totalmente incongruente. Funcionalmente, tanto a lei como a receita perseguem um fim que é, entre outros, da ordem do *fazer saber*: tanto a primeira quanto a segunda nos dizem, conforme as ordens respectivas em que cada uma intervém, como proceder para construir certos tipos de objetos. A receita descreve o encadeamento de operações que devem ser realizadas para obter êxito na delicada preparação de um prato típico da cozinha provençal; a lei enuncia as condições que devem ser perfazidas e os procedimentos a serem observados para criar o tipo de pessoas morais chamadas, em direito francês, de “sociedades”

Entretanto, tal tipo de paralelo encontra rapidamente seus limites, inclusive no plano prático. De um lado, é aparentemente suficiente ler um texto - aquele da lei - e se conformar às normas que ele enuncia

Traduzido do francês por José Paulo Marzagão. Texto original: E. Landowski, “Statut et pratiques du texte juridique” in Bourcier, D. e Mackay, P. (eds.), *Lire le droit. Langue, texte, cognition*, Paris, L.G.D.J., 1992.

1. Respectivamente em Greimas (1982; 1983:157-69).

para que, ao término de um percurso minuciosamente programado, uma nova entidade - a sociedade x ou y - chegue à existência como sujeito de direito. Do outro lado, ao contrário, a hipótese de uma falha nunca pode ser excluída: mesmo se se seguir escrupulosamente as diretivas do livro de receitas, existirá sempre o risco de chegar a um resultado duvidoso que, da sopa *au pistou*, não terá nada mais, em termos gastronômicos, que o nome. Porque se a observação de certas regras - especialmente aquelas que concernem à escolha dos ingredientes - é, em matéria culinária como no direito, uma condição necessária à criação de tal ou outro objeto, ela não é suficiente: na cozinha, não se faz nada de bom sem um “algo mais” que não se encontra nos livros.

Será que, à diferença do texto da receita, simples fio condutor que não basta seguir cegamente, o enunciado da lei é auto-suficiente? Será que ele define algoritmos estabelecidos de tal modo que seja suficiente executá-los passo a passo para produzir automaticamente o equivalente, sobre o plano do direito, do que representa, no plano da gastronomia, o prato bem preparado, isto é, para obter entes jurídicos “bem constituídos” e, mais geralmente, atos, contratos, regulamentos ou decisões “válidos”? Ou, no inverso, devemos reconhecer aos textos criadores de normas jurídicas um estatuto que, em realidade, justificaria que se aplicasse a eles um modo de leitura relativamente próximo daquele que supõe uma boa receita culinária - a qual, na própria aplicação de suas regras, reserva uma parte ao acaso das circunstâncias e à criatividade de seus executantes?

Pode ser que, para os teóricos do direito, tais questões - geralmente formuladas em relação a domínios menos triviais do que a cozinha - não sejam muito novas. No entanto, para os teóricos da linguagem, elas levantam uma série de problemas aos quais os desenvolvimentos recentes de várias correntes de pesquisa diretamente interessadas na definição dos fundamentos, das modalidades, dos poderes e dos limites da análise do discurso - hermenêutica, semiótica, pragmática, desconstrucionismo, para nomear apenas as principais - conferem um aspecto de atualidade. Neste contexto, a *semiótica* tem evidentemente um ponto de vista

específico a propor, assim como posições próprias a defender. Entretanto, para que as “ciências da linguagem” cheguem a dizer qualquer coisa de útil às “ciências do direito”, seria sem dúvida desejável que, ao menos a um certo nível, os “lingüistas” se dirigissem aos “juristas” falando, se não em uma só voz, ao menos relativamente em uníssono. Neste espírito, as diferenças entre tendências importam menos que o reconhecimento das preocupações comuns que garantem entre elas, apesar de tudo, um mesmo “ar de família”. De fato, parece-nos possível reconhecer um mínimo de unidade entre as teorias mencionadas quanto à maneira, se não de resolver, ao menos de circunscrever os problemas que se colocam face a este objeto empírico que constitui seu principal centro de interesse comum - o *texto*, em geral. Daí deverão resultar, mais especialmente, algumas conseqüências no tocante à concepção que se pode ter do texto *jurídico*, das condições e dos modos de sua existência como objeto de sentido.

*

Partiremos de duas proposições simples. A primeira é cara sobretudo aos “desconstrucionistas”, apesar de eles não terem sido os primeiros a formulá-la, e nem sejam os únicos a admiti-la hoje: um texto, qualquer que seja a organização interna que o caracterize, raramente tem uma significação única; ao contrário, autoriza, em geral, uma *pluralidade* de leituras. A segunda, embora ela apareça hoje praticamente como um lugar-comum entre todos os analistas do discurso, foi defendida durante longo tempo mais particularmente pelos pragmáticos: um texto tem sentido somente em função do *contexto* em que ele se coloca, ou no qual ele se deixa apreender.

Que as utilizemos, isolada ou conjuntamente (pois elas não são contraditórias), seja como artigos de doutrina estabelecida, seja como postulados heurísticos, seja, ainda mais restritivamente, como enunciados de problemas a debater, uma e outra destas proposições conduzem a um mesmo ponto de vista no que diz respeito ao estatuto da significação, esta propriedade difícil de definir que faz com que um texto - objeto empírico - seja, lingüística ou semioticamente

falando, um *texto*: um “objeto significante” A primeira pressupõe que a significação não é confinada de princípio “dentro” do texto (ou mesmo “entre” as suas linhas), que ela não é um objeto a “descobrir” como algo que já se encontrasse lá, quase como uma coisa: a significação, na realidade, é sempre função do ato de leitura através do qual os sujeitos a constroem.² A segunda proposição focaliza a atenção sobre as circunstâncias deste processo de leitura, sobre as variáveis externas, “contextuais”, que intervêm na construção do sentido; fica então por explicitar em que consiste exatamente esta construção, isto é, em que tipos de operações sobre o texto consiste a dita leitura enquanto processo gerador de significação: tarefa que, na sua globalidade, pertence principalmente aos semiotistas.³

Embora tudo isso pareça relativamente de bom senso, ao menos duas questões surgem imediatamente do que precede. De uma parte, como conceber logicamente a possibilidade de uma “ciência” do texto se se postula que a significação não mantém nenhuma relação estável com as formas textuais que supostamente lhe servem de suporte, mas se dissolve na pluralidade - na infinidade, diriam os desconstrucionistas - das leituras singulares? De outra parte, uma vez postulado que a significação de um texto depende dos modos de lê-lo, postula-se, ademais, que estes modos são, por sua vez, dependentes de uma diversidade ilimitada de variáveis contextuais, então, deve-se perguntar se a própria idéia de uma ciência *do texto* conserva ainda algum sentido. No primeiro caso, o sentido, sendo considerado *a priori* como totalmente aleatório e indeterminado, qualquer trabalho que pretenda esclarecer o que um texto “quer dizer” não poderia ser outra coisa que um jogo submetido à arbitrariedade de interpretações que escapam a qualquer controle. No segundo caso, o sentido sendo concebido, ao contrário, como inteiramente determinado pelo exterior -

2. Sobre o tema controverso da “descoberta” do sentido, especialmente no caso do direito, ver as contribuições reunidas pela Association Française de Philosophie du Droit (1992) e Landowski (1991).

3. Sobre a noção semiótica de percurso gerador da significação, cf. Greimas e Courtés (1983), verbete “Generativo”

isto é, pelo contexto—somente as disciplinas capazes de tratar deste contexto - a história, a sociologia, a psicanálise, etc. - poderiam tratar dele.

Em relação á época do estruturalismo “puro” e, depois, do “pós-estruturalismo” que apareceu em sua sequência, este debate, entretanto, perdeu hoje em dia grande parte de sua pertinência. Em uma perspectiva histórica, a tese da infinidade de leituras possíveis aparece sobretudo como uma reação contra a busca da univocidade característica das primeiras aplicações das teorias saussurianas à análise do discurso. Do mesmo modo, face à interpretação estreita do princípio de imanência que, até meados dos anos 70, marcou a maior parte dos trabalhos de inspiração hjelmsleviana - então deliberadamente centrados sobre as estruturas do enunciado, à exclusão daquelas da enunciação -, a insistência sobre as determinações contextuais manifestou, da parte dos adversários do “formalismo”, uma reação teórica da qual podemos entender a lógica. Mas, hoje, essas oposições tão fortes são já ultrapassadas. Não que as escolas que se opuseram nesses termos no passado tenham totalmente se dissolvido com o tempo! São as categorias conceptuais sobre as quais se alicerçava o debate - imanência *versus* contexto, univocidade *versus* pluralidade - que deixaram pouco a pouco de ser consideradas como oposições “incontornáveis”, ou mesmo, simplesmente, pertinentes.

Durante o período mais recente, as posições foram consideravelmente matizadas ou, melhor dizendo, adquiriram maior complexidade; em todo caso, manifesta-se em geral, atualmente, um maior sentido dialético na colocação em relação de elementos que têm vocação a entrar na construção de uma teoria do texto ou, mais geralmente, do discurso. É o que ilustra, por exemplo, o debate em curso entre semioticistas e pragmáticos. Não se trata mais, para uns, de privilegiar unicamente a “imanência” do texto enunciado ou, para outros, as “circunstâncias” da enunciação ou da recepção dos discursos, considerando que se tinha aí princípios de explicação mutuamente exclusivos. Procura-se, antes, de uma parte e de outra, construir uma problemática integrada que permita dar conta,

“pragmaticamente”, da *linguagem em contexto*, ou, o que dá praticamente no mesmo, “semioticamente”, do *discurso em situação*. Similarmente, entre hermenêutica e semiótica, a principal questão não é mais de justificar as virtudes da “compreensão” contra as insuficiências dos métodos de “explicação interna”, ou inversamente. O objetivo, aí também, é, antes, de construir uma problemática mais geral, que possibilite integrar as duas abordagens.⁴

O interesse dessas diferentes tentativas de integração reside principalmente nos esforços de renascimento conceptual e teórico que elas impõem às diversas correntes de pesquisa em questão. De tal modo que o que podemos reter do que precede é sobretudo o fato de que, se, de um lado, nada autoriza a postular a univocidade da significação de um determinado texto, não há lugar, de outro lado, para considerar como puramente aleatórias as significações que lhe serão efetivamente atribuídas na prática das leituras. Isto conduz a admitir a necessidade de prever, num nível que as opções teóricas tradicionais não incitavam a conceber, um princípio de regulação que permita dar conta racionalmente da pluralidade mesma de leituras de um texto: a que ordem de realidade podemos relacionar tal princípio? Um segundo ponto que reteremos é que, se o contexto tem inegavelmente alguma coisa a ver na determinação do sentido de um texto - e se, por consequência, não se pode contentar com problemáticas estreitamente imanentistas-, de um outro lado, os modelos puramente deterministas não são também satisfatórios. Uma vez reconhecido este impasse, dir-se-á talvez que o mais sábio seria se fazer uma razão, e de substituir a justaposição conflitual das teorias por uma superposição entre níveis de leitura mutuamente complementares: aos “lingüistas” o sentido “lingüístico” primário, dos textos, e aos outros - os sociólogos, os historiadores e os filósofos,

4. Cf. Ricœur (1990). Sobre os paradoxos do “desconstrucionismo”, analisados por um semioticista, cf. Eco (1987). Sobre diversos pontos de encontro entre semiótica e pragmática, cf. Fabbri e Sbisà (1981); Landowski (1992, cap. VIII; 1996).

etc. - as interpretações secundárias, “em contexto” Ou, no oposto, se agora reconsiderássemos o problema na base, não seria possível abordá-lo de outro modo, teoricamente mais ambicioso?

★

O passo a dar, no plano epistemológico, para ir neste sentido poderia na realidade se reduzir a pouca coisa: simplesmente reexaminar o postulado da heterogeneidade de estatutos que costuma-se atribuir às duas classes de elementos dos quais se trata, isto é, aos próprios textos-objetos e, de outro lado, às variáveis ditas contextuais. É conceitualmente necessário postular que estes elementos pertencem a duas ordens de realidade radicalmente diferentes? De fato, é isso que pressupõem não somente os que reivindicam a autonomia do texto, composto de “signos”, em relação ao “extratexto” - ao mundo referencial -, mas igualmente os que, ao contrário, atribuem a tal ou tal categoria de variáveis contextuais - “extralingüísticas”, como se diz - o poder de agir, enquanto causas exteriores, sobre a substância, a forma, as condições de produção ou de recepção destes objetos por definição “lingüísticos” que se chamam *textos*. Porém, se se adotar uma perspectiva mais englobadora, admitir-se-á que texto e contexto não necessariamente se opõem de uma vez por todas desta maneira, mas se definem, antes, como dois modos complementares para a manifestação de uma só e mesma realidade que se trata, neste caso, de apreender, teórica e descritivamente, em seu próprio nível. De novo, de que ordem de realidade pode-se (ou deve-se) considerar que se trata? A quais tipos de modelos recorrer para analisá-la e descrevê-la?

Para tentar justificar a pertinência destas questões, o direito nos parece constituir um universo de referência privilegiado. Pois o nível de realidade que pretendemos definir um nível em que o texto e o seu “exterior” se deixariam apreender juntos, como formando um todo articulado segundo suas regularidades próprias - é talvez mais fácil de conceber aqui que em outros domínios. Sem prejudicar as características internas que permitiriam definir estruturalmente sua

especificidade em relação a outros tipos de discursos,⁵ é claro que o texto jurídico não se apresenta, *a priori*, completamente “como os outros” Quer se trate das operações envolvidas por sua produção, quer por sua colocação em circulação ou por sua recepção, todas as manipulações das quais ele pode ser objeto parecem pressupor, entre aqueles que as efetuam, algumas motivações que outros tipos de textos aparentemente não fazem intervir, em todo caso não no mesmo grau. Assim, se o simples “prazer do texto” (conforme a expressão de Roland Barthes) pode aparecer como uma justificação suficiente tanto para escrever, como para ler e, inclusive, para analisar um texto dito literário, não o será para redigir um contrato, para reproduzir uma sentença ou para interpretar uma lei sem visar diretamente a algum efeito sobre o “fora do texto” Evidentemente, no caso do direito, nem a prática da redação, nem a da leitura podem ter por única ou mesmo por primeira motivação uma perspectiva estética ligada à forma mesma dos textos.

Certamente nada impede de ser sensível à “poesia” de tal adágio, ou de tal artigo do código,⁶ de colecionar as “pérolas” do jargão regulamentar ou notarial e, em geral, de abordar o discurso jurídico como puro objeto de linguagem, utilizando, por isso, os instrumentos fornecidos pela retórica, a estilística e a gramática tradicional. E pode-se também, seguramente, levantar sobre os enunciados jurídicos o olhar de um lógico, interessado em avaliar a coerência deles enquanto suporte lingüístico de um sistema de normas. Mas, para os sujeitos de direito, um enunciado jurídico é, inicialmente, linguagem *em ato*. Diz-se, por exemplo, do legislador, que ele *legisla*, e não simplesmente que ele “escreve leis”: nada é mais natural do que colocar deste modo o acento sobre o que a instituição faz, ao utilizar

5. Neste sentido, cf. Wroblewski (1988); Greimas (1982a). Mais geralmente, para uma aproximação semiótica dos problemas da tipologia dos discursos, cf. Greimas e Landowski (1985).

6. Na matéria, cf. a coletânea publicada por Cornu sob o título (um tanto enganoso) de *Linguistique juridique* (1990).

a linguagem, antes que sobre o processo mesmo de escrita desenvolvido para este fim (enquanto, ao contrário, a língua não nos diz imediatamente “o que fazem” exatamente um escritor ou um pesquisador ao escreverem). É que a redação do texto jurídico como as leituras que poderão ser feitas posteriormente representam *práticas do texto* que, por natureza, se inscrevem dentro da perspectiva de uma ação sobre o mundo - sobre um mundo povoado de sujeitos empenhados em práticas sociais, elas mesmas orientadas por programas de ação específicos, sempre suscetíveis de entrar em competição ou conflito. É somente neste quadro que os atores sociais, em função de suas posições respectivas e das relações que eles estabelecem entre si, podem, por ocasião de confrontos intersubjetivos alicerçados em motivos precisos, jurídicos e outros, ser conduzidos a *produzir* textos de direito, a se *referir* a eles, a *transformá-los* ou a *“aplicá-los”*, a se *prevaler* deles ou a *“interpretá-los”*, e assim por diante.

Em nenhum caso os textos jurídicos aparecem, portanto, como objetos que possam ser tidos como auto-suficientes, ou vistos como fazendo sentido independentemente dos programas de ação dos sujeitos que os manipulam. Em si mesma, tal observação não tem, certamente, nada de inovador: sabe-se, o direito pertence ao domínio da razão prática, de tal modo que não pode haver “semântica” do discurso jurídico independentemente de uma “pragmática”. Sendo admitido isto, o problema teórico e metodológico propriamente dito - como conceber e como descrever o modo de articulação entre estas duas dimensões? — não está por enquanto resolvido. Mas é aí que parece se abrir uma pista até agora pouco explorada. A hipótese seria que não se trata de uma relação unilateral, do tipo determinista, entre dois níveis de realidade radicalmente heterogêneos - esquematizando, entre o “semiótico” (os efeitos de sentido) e o “não semiótico” (os circunstâncias, as “condições de produção” do sentido, a “pragmática”) -, mas, antes, de uma relação de *interdependência* entre dois *tipos de práticas* que remetem a uma mesma teoria geral da significação: entre práticas de *interpretação* e práticas de *interação*.

Como justificar esta pretensão de atar juntamente, dentro de um só e mesmo modelo, práticas de natureza à primeira vista tão heterogênea? Para isto, é necessário (e resta saber se será suficiente) se colocar em um nível adequado, isto é, que deixe aparecer aquilo que essas práticas pressupõem em comum, e de que poder-se-ia, deste modo, dar conta em termos homogêneos. Ora, o que parece pressuposto por todas as práticas que temos em vista é no mínimo uma *instância actancial* comum, aliás já familiar tanto aos semioticistas, como aos hermeneutas e aos pragmáticos: aquela de um “sujeito”, ou mais exatamente de uma classe de *sujeitos performadores*.

É trivial observá-lo: deve efetivamente existir um sujeito para “interpretar”, e deve também ter ao menos dois para “interagir”. Bem entendido, nada exclui a possibilidade de que, em certos casos, um só ator-sujeito assuma sincréticamente as duas funções, agindo, então, ao mesmo tempo como actante da *enunciação* - isto é, como sujeito capaz de produzir o sentido - e como actante de uma *narração*, ao menos implícita, isto é, como parte atuante em relações de competição, de conflito, ou, ao contrário, de cooperação ou de cumplicidade com determinado adversário ou parceiro. Sobre o plano concreto, o tipo de caso que nos interessa aqui, tanto em razão de suas implicações teóricas gerais, como por sua banalidade na trama da vida jurídica cotidiana, é aquele do sujeito de direito, juiz ou reclamante, por exemplo, que “interpreta” (ou, dito de outra forma, que constrói o sentido), seja a partir dos textos, lendo-os, seja a partir de fatos chamados “brutos”, construindo-os e qualificando-os, e que, ao mesmo tempo, confrontado (por exemplo profissionalmente) com outros sujeitos, encontra-se implicado em programas de ação e de interação, quer agindo por sua própria conta, quer agindo por outrem.

Uma tal concomitância entre o “interpretar” e o “interagir” não deve ser vista como o simples encontro entre duas funções distintas e independentes. Enquanto práticas, os dois tipos de fazer são na realidade interdependentes e se implicam um no outro. De um lado, mesmo se as atividades de interpretação se desenvolvem num plano que se pode considerar autônomo na medida em que, nesse nível, os

sujeitos se limitam ao exercício de competências de ordem “cognitiva” que, por natureza, os colocam em relação unicamente com os *objetos* de um certo saber, é claro que, de um outro lado, o exercício de um tal fazer cognitivo é raramente uma atividade completamente neutra em relação aos outros *sujeitos*. Na maior parte dos casos, ao contrário, interpretar um texto, apresentar fatos ou, em geral, construir o sentido, é procurar agir sobre algum interlocutor, é visar a persuadir um auditório, e, portanto, mesmo que fosse indiretamente, é também tentar fazer alguém agir em uma direção determinada. Deste ponto de vista, a produção e a concorrência das interpretações são somente uma entre várias formas possíveis de interação entre sujeitos.⁷

Reciprocamente, toda ação, todo comportamento, até o menor gesto - seja ele feito com ou sem intenção de comunicação particular -, todo fazer de ordem pragmática (usando aqui o adjetivo “pragmático” em um sentido restrito, como simples antônimo de “cognitivo”⁸) tem vocação a ser investido de significação. Efetivamente, na dinâmica das relações intersubjetivas, não há limites para o campo de exercício do fazer interpretativo. Tudo, aí, “tem sentido”: não há um só ato, não há situação alguma que não sejam suscetíveis de apresentar, para quem tiver sido testemunha, o valor de “mensagem”, como se se tratasse de um verdadeiro “texto” (verbal ou não) a “ler”. Deste modo, assim como construir sentido - interpretar - pode ser analisado como uma maneira de entrar em interação, agir - mesmo, ao limite, simplesmente estar face a “outrem” - equívale a fazer nascer sentido. Dito de outra maneira, interpretação e interação, embora claramente distintas no plano teórico (uma vez que remetem a duas dimensões autônomas do fazer, uma “cognitiva” a outra

7. É o que se esforça por mostrar em detalhes, a propósito de um caso preciso, a análise semiótica conduzida por Jackson (1988, capítulo 4).

8. Sobre as razões que motivam essa acepção técnica e restritiva, cf. Greimas e Courtés (1983), verbetes “Cognitivo”, “Pragmático”, “Competência”.

“pragmática”), apresentam-se como indissociáveis enquanto práticas a partir do momento em que se procura apreendê-las no plano do “vivido” dos sujeitos.⁹

A partir destas observações, discerne-se melhor, parece-nos, o nível no qual convém se situar para construir os modelos que permitirão fazer aparecer estes princípios de regulação do sentido dos textos que postulamos acima. Somente pode se tratar de um nível de abstração suficientemente geral para que se possa considerar o *fazer do sujeito* enquanto *totalidade* e lhe restituir a sua coerência hipotética. Tal programa está ainda longe de ser realizado, mas a direção a seguir é bastante clara: ela passa pela construção de uma gramática geral do fazer, a um só tempo narrativa e discursiva.

No artigo aludido, Paul Ricoeur recorre à noção de “inteligência narrativa” para designar o tipo de competência que pressupõe o fato de *dar um sentido* a um encadeamento determinado de ações ou eventos, isto é, de reconstruir este encadeamento na forma de uma “intriga” significativa graças à conjunção de um “explicar” e de um “compreender”. Um papel não menos central é atribuído, em semiótica, à noção, evidentemente vizinha, de “narratividade”. Não porque os semioticistas crêem que todos os textos contem histórias (ou que eles tenham decidido, como os “narratólogos”, se interessar somente por aqueles que as contem), mas porque, por razões de ordem histórica que influenciaram a terminologia, é a partir do estudo de textos narrativos - contos, mitos e outros gêneros literários tendo em comum a produção do sentido através da “narrativização” da ação, “real” ou “fictícia” - que foram elaborados os modelos com os quais se pretende dar conta da produção e da apreensão da significação em geral. Do lado da pragmática, é verdade, nem a noção de intriga, nem aquela de narrativa ocupam uma posição central. Entretanto, é a noção de ação que encontra-se, lá também, no coração da problemática do discurso. O “dizer” é concebido como um

9. Cf. Landowski, “Explorações estratégicas” (in Landowski, 1983).

“fazer”¹⁰ e sua descrição dá lugar à construção de uma teoria dos “atos” de linguagem. No final, se estes três tipos de abordagem do problema concordam sobre um ponto, é a propósito da necessidade de estabelecer uma ligação forte entre teoria *do sentido* e teoria *da ação*, a primeira não podendo talvez ser concebida como uma outra forma da segunda.

É principalmente através da construção de uma problemática actancial dos sujeitos da enunciação que se tenta, em semiótica, concretizar esta ligação. A enunciação é concebida como um ato: é o ato pelo qual os sujeitos criam sentido, e, ao criar, transformam o mundo (guardadas as devidas proporções). A enunciação, como *performance*, aparece deste ponto de vista como o lugar mesmo onde se articulam as práticas de “interpretação” e aquelas de “interação”: ela pressupõe uma competência e coloca em andamento estratégias que são de uma só vez de ordem discursiva (de modo que ela produz sentido) e de ordem narrativa (como modo de interação). Fazer a análise desta dupla competência pressuposta é procurar dar conta “narrativamente” - isto é, com a ajuda de uma sintaxe da interação - das condições mesmas nas quais os sujeitos, enunciadores ou enunciatários, produtores ou receptores dos textos (ou dos fatos tornados significantes por sua colocação num relato) fabricam “discursivamente” o sentido. Dito de outro modo, é postular que a latitude do fazer “interpretativo” encontra um mínimo de limitações em função de certos princípios de regularidade que dependem em definitivo de uma teoria da ação.

*

Em qual medida estas generalidades permitem, para concluir, reencontrar nossos exemplos de partida e justificar as relações que

10. Cf. o título dado, em francês, à obra de J. L. Austin: *Quand dire, c'est faire* (Paris, Seuil, 1991).

eles sugeriam entre diferentes tipos de textos normativos? Nos dois casos evocados no princípio, aquele da criação de sociedades comerciais e aquele da preparação de um prato complicado — mas certamente em outros casos também, por exemplo aquele de muitos jogos de sociedade" -, encontram-se operações cujo desenvolvimento pode, ao menos em parte, ser analisado como a atualização de programas virtuais previamente definidos no quadro de certos textos de referência - a lei, a receita, a regra do jogo - que aparecem desde então como destinados a ser “aplicados” pelos agentes. No curso da ação, estes textos têm para os atores o valor de guias: enquanto programas, eles indicam, em grandes linhas (portanto, com graus de precisão e de completude variáveis), a conduta a seguir para realizar um determinado objetivo. No fim do percurso, eles tornam possível um tipo de sanção que diz respeito menos ao resultado do fazer do que ao fazer ele mesmo: o prato foi preparado, a sociedade constituída, o jogo jogado conforme (ou não) as regras, isto é, obedecendo às normas de programação dos processos considerados ?

Ao lado deste tipo de caso, há entretanto grande quantidade de outros em que a regulação das práticas apresenta características diferentes. Por exemplo, comportar-se “polidamente” na vida cotidiana, ou se vestir “elegantemente”, é certamente obedecer a certas normas, embora sem que se possa designar precisamente qualquer texto programático que seja, em relação ao qual os comportamentos em questão apareceriam, no sentido estrito, como “aplicações” Obviamente, existem códigos do saber viver e revistas de moda para “normatizar” as condutas cotidianas correspondentes, mas quem terá a ingenuidade de lhes seguir à risca? Trata-se de uma literatura que, sob uma aparência algumas vezes muito normativa, limita-se na

11. Sobre a aproximação clássica entre direito e jogo, cf. *Droit et Société*, 17-18, 1991 ; em particular o artigo de B. S. Jackson, “Towards a Semiotic Model of the Games Analogy in Jurisprudence” (trad. fr. in *Revue Internationale de Sémiotique Juridique*, 13, 1992).

realidade a sugerir, a propor, a recomendar modelos de comportamento possíveis. Contrariamente ao protocolo de uma cerimônia ou de um rito - outro elemento de comparação possível - cujo papel é codificar estritamente as fórmulas que devem ser pronunciadas e os gestos a serem cumpridos sob pena de fracasso, o tratado de boas maneiras, o manual de etiqueta e outros guias comparáveis nunca vão além de simplesmente catalogar usos *suscetíveis* de convir em tal circunstância particular. Assim, agir em determinado contexto com cortesia, não é necessariamente se conformar plenamente ao que a regra diz que se *deve* fazer; será, antes de tudo, sentir o que se *pode* fazer, e interpretar a regra em consequência, segundo as características específicas do tipo de interação em curso. Do mesmo modo, ao decretar, mesmo que com muita autoridade na aparência, “o que se veste” *hic et nunc*, a revista em voga evidentemente não dá nenhuma ordem, mas “idéias”: um pouco como faz o manual com a enumeração de fórmulas de polidez, ela coloca sob nossos olhos, e nos propõe um inventário de materiais, de formas e cores diversamente exploráveis. Aos candidatos à elegância, cabe decidir como tirar o melhor partido de tais propostas, tendo em vista o momento, o lugar e o humor do dia.

Encontramo-nos, assim, em frente de duas possibilidades aparentemente antitéticas, ou ao menos simétricas, que, uma e outra, oferecem um certo grau de pertinência para a construção de uma problemática relativa ao estatuto e às práticas do texto jurídico. Ora, como no caso da receita, e mais ainda no do ritual, uma norma parece formulada *a priorr*; então, é ela que regula, com uma margem de liberdade muito reduzida, ou mesmo nula, uma cadeia de comportamentos determinados, tanto do ponto de vista das fases de seu desenvolvimento, quanto do ponto de vista de seu controle após o desenlace. Sem excluir a possibilidade de que alguns casos simples de aplicação da lei possam corresponder a este tipo de configuração, pretender que toda decisão jurídica possa ser reduzida a um tal esquema seria tornar-se, se ousamos dizer, mais dogmático que a dogmática oficial dos juristas. Ora, ao contrário, como no caso do enunciado de moda, é a prática mesma dos sujeitos - ou, mais precisamente, um conjunto de práticas conjugando as atividades de

interpretação e os processos de interação que parecem comandar a emergência *a posteriori* de uma norma reconhecida como tal. É necessário que, no plano das interações cotidianas concretas - mundanas, profissionais ou outras - uma clientela determinada associe aos modelos propostos pelos criadores e fabricantes um valor funcional próprio (de ordem prática ou simbólica, pouco importa) a fim de que os “decretos” da moda - que, na realidade, em um primeiro momento, somente chamam a atenção sobre opções possíveis mais ou menos inéditas e da ordem *dopoder-fazer* (aquilo que poder-se-ia vestir, ler, ir ver, etc.) - tomem-se (quase) prescrições da ordem do *dever-fazer* (os *must*). Certamente, a regra de direito cria obrigações que são mais do que aquilo, mesmo se, por outro lado, em relação ao ritual, ela parece como menos constrangedora sobre um outro plano.

Não é, portanto, nos limites de uma reflexão que se concentre exclusivamente sobre o estatuto das normas em causa que as semelhanças que acabamos de sugerir entre discursos prescritivos de aparência heteróclita poderão encontrar sua justificação. Se nossas comparações têm um sentido, é somente com a condição de considerar também, juntamente com a dimensão propriamente normativa dos textos jurídicos, uma outra maneira de significar que eles apresentam ao mesmo tempo: o que pode-se chamar sua dimensão *operacional*. Isto equívale a dizer que, se os textos oferecem uma pluralidade de significações virtuais, a arbitragem que, na prática, terminará por privilegiar uma dentre elas se efetua não de modo aleatório ou a partir de critérios de ordem “subjativa” mas em função dos recursos estratégicos específicos que cada uma das diferentes leituras possíveis proporciona às partes envolvidas. É claro, por consequência, que falar desta dimensão operacional e apontá-la como objeto de análise a construir tem, por sua vez, um sentido somente com a condição de admitir, em relação aos textos, um tipo de questionamento em suma modesto: ao invés de se interrogar, à maneira exegética, sobre o que tal texto poderia significar “em si”, procurar-se-á compreender *como* ele significa no quadro de relações de sentido específicas estabelecidas entre sujeitos *em situação*. Concebida deste modo, a análise textual

não é separável de uma análise actancial, ou seja, do reconhecimento daquilo que faz com que o direito tome sentido somente enquanto *atividade social*. A perspectiva aqui esboçada, neste sentido, aproxima-se das preocupações mais atuais da sociologia do direito.¹²

Bibliografia

- ARNAUD, A.-J. et al. (eds.). *Dictionnaire encyclopédique de théorie et de sociologie du droit*. Paris - Bruxelles: Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence - E. Story Scientia, 1988.
- ASSOCIATION FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE DU DROIT. *Archivfur rechts undsozialphilosophie*. 48. Stuttgart: T. Steiner, 1992.
- CORNN, G. *Linguistique juridique*. Paris: Montchrestien, 1990, 412p.
- ECO, U. Notes sur la sémiotique de la réception. *Actes sémiotiques*, IX, 81, 1987.
- FABBRI, P. & SBISÀ, M. Models for a pragmatic analysis. *Journal of pragmatics*, 4, 1981.
- GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Análise semiótica de um discurso jurídico*. In: *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1982a.
- _____. *Du sens*. Vol. II. Paris: Seuil, 1983.
- _____. & COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. & LANDOWSKI, E. (eds.). *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo: Global, 1985.
- JACKSON, B. S. *Law, fact and narrative coherence*. Merseyside: Deborah Charles Publications, 1988.

12. Cf. em particular Lascoumes e Serverin (1988); e mais em geral, Arnaud et al. (1988).

LANDOWSKI, E. A note on meaning, interation and narrativity. *International journal for the semiotics of law*, **11**, 1991.

_____. *A sociedade refletida*. São Paulo/Campinas: Educ/Pontes, 1992.

_____. Para uma abordagem sociossemiótica da literatura. *Significação*, 11-12. São Paulo: ECA/USP, 1996.

LASCOUMES, P. & SERVERIN, E. Le droit comme activité sociale: por une approche weberienne des activités juridiques. *Droit, et société*, 9, 1988.

RICŒUR, P. Entre herméneutique et sémiotique. *Nouveaux actes sémiotiques*, 7, 1990.

WROBLEWSKI, J. Les langages juridiques: une typologie. *Droit et société*, 8, 1988.

De santas a suspeitas e pecadoras

EUCLIDES MARCHI

**Universidade Tuiuti do Paraná
Universidade Federal do Paraná**

Resumo

Este artigo faz uma leitura de um dos principais documentos da Igreja católica do Brasil, publicado em 1915, e procura resgatar a imagem da mulher construída pela hierarquia católica. Tenciona captar algumas especificidades do discurso institucional, de modo especial o religioso, e mostrar que a busca da unidade discursiva era condição *sine qua non* para garantir o poder tanto dos enunciadores quanto da instituição.

Palavras-chave

discurso, instituição, poder

Abstract

This article is a reading of one of the main documents of Brazil Catholic Church, published in 1915. The study aims to recover the woman image created by the catholic hierarchy. It also intends to grasp some specificity from the institutional discourse, specially from the religious one. Finally it objectives to show that the search for a unique discursive language was a *sine qua non* condition to assure the power of the enunciators as well as of the institution.

Key words

discourse, institution, power

As pesquisas realizadas sobre a Igreja católica do Brasil permitiram vasculhar um importante conjunto de documentos institucionais e deles extrair, dentro do estudo da linguagem, algumas considerações do ponto de vista da análise do discurso. Este texto, especificamente, resulta da leitura das *Constituições das províncias eclesiásticas meridionais do Brasil*, documento subscrito por um cardeal e 26 bispos e publicado após as reuniões realizadas em 1915, na cidade de Nova Friburgo, no período de 12 a 17 de janeiro. As orientações nele contidas foram, posteriormente, adotadas também pelas Províncias Setentrionais, valendo, então, para toda a Igreja do Brasil. As normas nele contidas perduraram até o Concílio Vaticano II e algumas delas até os dias atuais.

O documento contém seis títulos - I. Fé; II. Sacramentos; III. Culto; IV. Disciplina do Clero; V. Costumes do Povo; VI. Promulgação das Constituições -, subdivididos em capítulos, que abarcam o conjunto de temas referentes ao funcionamento da instituição, à formação e procedimento dos seus membros, às questões de fé, doutrina e liturgia e outras questões relativas à vida e atuação da Igreja na sociedade. Trata-se, portanto, de um documento amplo, e seria temerário querer abordá-lo no seu todo num texto como este. Por isso, devido à sua dimensão, as considerações aqui alinhavadas recortam apenas um aspecto a partir do qual se busca fazer um exercício de análise do discurso institucional.

Antes de entrar no recorte documental, cabem algumas informações sobre a produção desse documento. Desde a separação entre a Igreja e o Estado no Brasil, decretada pelo governo republicano

em 1890, a Igreja desenvolvia um trabalho de reorganização institucional, de unificação dos procedimentos discursivos e das práticas pastorais, litúrgicas e devocionais. Em sucessivas reuniões, o episcopado produzia as orientações e as publicava em Pastorais Coletivas e outros documentos com o intuito de buscar, efetivamente, uma (re)construção da Igreja como instituição religiosa, mesmo que isso possa parecer estranho e paradoxal após quatrocentos anos de vida e atuação na sociedade brasileira. Finalmente, em 1915, estava pronto o texto denominado *Constituições das províncias eclesiásticas meridionais do Brasil*, que definia a face da Igreja católica do Brasil, na condição de instituição livre num Estado livre.

Muitos historiadores já discutiram esse e outros documentos da época, porém, poucos se dedicaram a uma análise mais detalhada do ponto de vista discursivo, quer no todo, quer em parte. Além disso, este trabalho atém-se apenas a uma análise da linguagem verbal conforme nele expressa, abstendo-se de discutir os aspectos rituais ou as representações simbólicas produzidas pelas autoridades eclesiásticas no momento em que foram instados a criar uma nova imagem de Igreja.

A análise que aqui se realiza parte da concepção de que o discurso religioso é uma forma de linguagem que envolve, além dos fatores propriamente religiosos (como fé, crença e soteriologia), outros de ordem cultural e social presentes no contexto da vida cotidiana. As questões teóricas suscitadas pela análise de discurso, articuladas ao formato e ao conteúdo de um documento oficial (neste caso produzido por uma instituição religiosa), também contribuíram para uma reflexão sobre o tema das representações sociais, os mecanismos de controle de sujeitos históricos, bem como para compreender a organização institucional e a construção das estruturas de poder.

Do ponto de vista da análise do discurso, as leituras dos trabalhos de Michel Foucault, Dominique Maigueneau, Pierre Bourdieu, entre outros, em que pesem as divergências e as especificidades de seus posicionamentos teóricos, motivaram as reflexões sobre o texto analisado.

O tema recortado do texto das *Constituições* permitiu compor o tema central deste trabalho: a imagem da mulher construída pelo episcopado brasileiro no início do século XX. Um rastreamento detalhado do documento permitiu extrair apenas uma imagem de mulher produzida pelo olhar dos bispos: a santa e ao mesmo tempo a pecadora, perigosa e suspeita.

Para compor os aspectos dessa imagem, partiu-se das mulheres santas, isto é, aquelas dedicadas à vida religiosa; as mulheres que pertencem às congregações religiosas.

No dizer do episcopado, o mundo receberia de bom grado os Institutos de Caridade de mulheres, reconheceria neles a expressão perfeita do espírito da religião. A vida do claustro era apontada como a mais perfeita das que se poderiam seguir no seio da Igreja; as sagradas virgens eram consideradas as flores mais mimosas do seu jardim e a porção mais ilustre da grei de Cristo. O texto acrescenta: “Feliz o povo que tem um convento, em que floresça a observância regular! É um relicário do céu, flor da árvore eclesiástica, honra e formosura da graça e margarida preciosa da coroa do Redentor! É um para-raio, a desarmar o braço da ira de Deus” (IGREJA CATÓLICA. BISPOS, 1915, nº 1385, p. 349).

Talvez essa seja a manifestação mais direta sobre a mulher santa, a mulher consagrada ao serviço da causa de Deus e da Igreja. Todavia, se o convento era motivo de felicidade para a sociedade ou para o povo, o discurso episcopal acrescenta um instigante outro lado da imagem, ou seja, um misterioso perigo rondava os conventos, especialmente a clausura! Com regras definidas desde Pio V em 1570, nela, além das freiras, ninguém mais poderia entrar sem a devida autorização, independentemente do sexo, idade, classe e condição social, e dela as freiras somente poderiam sair em caso de grande incêndio, lepra ou epidemia e com autorização, por escrito, do Ordinário. Até para ministrar os sacramentos a alguma freira enferma, o confessor somente entraria devidamente vestido de sobrepeliz e estola. O documento ainda ressaltava que, se esse confessor fosse do clero secular, deveria estar acompanhado de duas monjas, as chamadas escutas, e, se fosse do clero regular, um outro sacerdote

de vida exemplar e de idade madura deveria acompanhá-lo. Todos os contatos com essas mulheres obedeciam a normas rigorosas e restritivas, e aqueles sacerdotes que falassem com as freiras após os sermões cometeriam penas graves.

Se nos conventos, especialmente na clausura, as mulheres que lá habitavam eram dignas de suspeita e suscitavam tanta preocupação ou, até, um declarado temor, perigo maior rondava os confessionários. O documento episcopal continha normas claras, explícitas e rigorosas sobre o funcionamento da confissão e todos os procedimentos a ela pertinentes. Considera-se importante lembrar que o texto trata de um dos sacramentos da Igreja, cuja prática, além de recomendada, era obrigatória. Mesmo assim, ao se tratar de mulheres no confessionário, a confissão, que era um sacramento, convertia-se em perigo para a penitente e para o confessor. Esta suspeita era oriunda não do tamanho do pecado, nem do perigo que poderia representar em termos de condenação eterna, mas da circunstância em que ocorria o encontro entre o padre e a mulher.

Assim, paradoxalmente, o confessionário, definido como o local destinado a obter o perdão dos pecados, aparece no documento episcopal como uma possibilidade de se transformar em ocasião de pecado. Nele, mulheres e sacerdotes poderiam estabelecer encontros reservados e perigosos. Por isso, as *Constituições* determinavam desde o local onde deveriam ser alocados os confessionários até seu projeto arquitetônico. Ou seja, deveriam ser visíveis a todos, sendo proibido colocá-los em locais escuros, nas sacristias ou nas casas dos confessores, e deveriam evitar maiores aproximações e impedir a ocorrência de sentimentos impertinentes e, sobretudo, impedir que o confessor e a penitente se vissem.

As preocupações e as determinações do episcopado não tinham como objetivo atingir o sacramento da confissão, mas o tipo de relacionamento que se poderia estabelecer entre a mulher e o padre no confessionário. Eis o que dizem os bispos: “(...) proibimos severamente aos confessores estabelecer e entreter longas conversações com mulheres no confessionário, quer pelo perigo que correm os mesmos confessores e suas penitentes, quer pelo escândalo

que dão ao povo, quer pela perda de tempo, com prejuízo dos deveres sacerdotais” (I. C. BISPOS, 1915, n- 249^o, p. 63).

Até mesmo para confessar mulheres surdas há uma orientação expressa sobre o confessional, isto é: “(...) poderão ser collocados em logares afastados, de modo a não serem ouvidas pelos circunstantes, mas à vista de todos” (I. C. BISPOS, 1915, n² 291 - **1^o, P-75**).

Enquanto os homens poderiam ser atendidos em qualquer hora e lugar, as mulheres somente se confessariam na Igreja e à vista de outras pessoas. A esse respeito o documento é enfático: “Proibimos, pois, severamente que se confessem mulheres fora da Igreja e das grades do confessional, nos corredores, sacristias, tribunais e coro” (I. C. BISPOS, 1915, n² 292 - 2², p. 75). E, se houvesse necessidade de confessar alguém em lugares distantes de qualquer Igreja, poder-se-ia fazê-lo em casas particulares, com as portas abertas e à vista de muitas pessoas, mas deveria haver sempre uma grade ou algo semelhante que separasse o confessor e a penitente. Até os confessionários das igrejas dos conventos deveriam permitir total visibilidade, sendo proibida sua localização nas sacristias, nas capelas internas ou em qualquer outro ponto que os deixassem ocultos. Os bispos esmeravam-se nos cuidados, por isso proibiam os padres de ouvir confissão de mulheres antes da aurora e depois do ocaso do sol.

Mas se a confissão, dadas as circunstâncias em que acontece e o clima emocional que a envolve, contribui para construir uma imagem de mulher duplamente pecadora, causa ainda maior surpresa ao ver-se expressa, no documento, a possibilidade de o altar, na hora da missa, também ser visto como ocasião de pecado e, por isso, impedia-se o trânsito de mulheres. As mulheres estavam expressamente proibidas de ocupar o lugar de acólito nas celebrações. Em caso de urgente necessidade, poderiam até responder à missa, porém fora do presbitério e em lugar separado do altar, tendo o sacerdote de preparar tudo de antemão para não precisar de seu ministério no altar (I. C. BISPOS, 1915, n² 539, p. 149).

Instigante também é a maneira como o texto das *Constituições* coloca sob suspeição e, portanto, como ocasião de pecado qualquer

outra possibilidade de contato ou relacionamento entre o sacerdote e sexo feminino. Assim, era rigorosamente proibido aos sacerdotes coabitar com pessoas de outro sexo, até mesmo com parentes próximos se fossem de pouca idade. Nenhum sacerdote deveria ir à casa dos fiéis quando estivessem ausentes os homens e lá somente se encontrassem as mulheres, principalmente se fossem jovens. Estava literalmente determinado: “A freqüência do sacerdote a casas onde há moças causa dano ao bom nome dele e delas” E como resolver o problemas das criadas necessárias aos serviços domésticos, nas igrejas e casas paroquiais? Elas deveriam ter pelo menos 40 anos de idade e satisfazer a outras condições exigidas pelos cânones (estas exigências estão omissas nas *Constituições*. Todavia supõe-se que fossem do conhecimento do clero). Além disso, caberia ao sacerdote vigiar para que sua casa não fosse freqüentada por mulheres a pretexto de amizade com as que lá residissem, porque, se estas não eram suspeitas, as outras poderiam dar motivos para isto. A lei determinava que, ao tratar com pessoas de outro sexo, era necessário usar de muita prudência e seriedade (I. C. BISPOS, 1915, nº 1343, p. 334).

As proibições sobre o relacionamento eram detalhadas a ponto de destacarem: “Não se assentem à mesa com suas criadas, nem entrem sem necessidade nos seus dormitórios nem nas salas ou quartos em que se applicam aos trabalhos domésticos” (I. C. BISPOS, 1915, nº 1344, p. 334). E ainda:

Proibimos igualmente aos Revds. Sacerdotes que levem consigo em viagem de necessidade ou de recreio, por lugares desconhecidos, quaesquer mulheres ainda que sejam parentes próximas de pessoas devotas e acima da menor suspeita, porque servirão de escândalo aos fiéis por onde passarem e darão motivo para que murmurem da honra e dignidade de todo o clero(I. C.

Bispos, 1915, nº 1345, p. 335).

Qualquer intimidade era suspeita, pois, embora parentes, as mulheres não deveriam entrar, sem verdadeira necessidade, nos

aposentos e salas em que se tratassem os negócios concernentes ao sagrado ministério ou onde se guardassem os livros, apontamentos ou escritos que a eles se referissem. Citam o texto do Concílio Plenário Latino Americano de 1899, que diz: “(...) Actum est de auctoritate parochi, quem fideles a mulieris imperiosa voluntate pēdere autumant” (CPLA, 1899, nº 646 p. 282- “está perdida a autoridade do Párocho quando os fiéis creem que ele depende dos caprichos de uma mulher”).

A preocupação com o convívio ou contato entre mulheres e padres, motivo de suspeita, ultrapassou os encontros fortuitos ou contatos casuais. Chegou até ao trabalho profissional. Assim, as *Constituições* também proibiam os sacerdotes de ensinar música e canto, ler e escrever, contar e outra qualquer matéria a meninas e mulheres de qualquer condição, sem antes obter licença do bispo, por escrito.

Desta forma, o episcopado, ao escrever as *Constituições*, revelava, por um lado, todo o seu zelo em relação ao princípio e à norma da castidade sacerdotal e, por outro, contínua suspeição sobre mulheres e sacerdotes. No documento, a castidade aparece assim retratada:

Velem os Sacerdotes com todo o cuidado para conservar immaculada a santa castidade que é o ornamento angélico e proprio da ordem sacerdotal, e evitem com toda a cautela tudo aquilo que possa trazer o mais remoto perigo para a celeste virtude ou a mais leve suspeita contra sua perfeição. Usem sempre de maxima prudência e reserva no tratar com pessoas de outro sexo, ainda as mais recommendaveis pela modéstia e piedade, nem as visitem com frequencia.

Nunca falem a sos com essas pessoas, nem as recebam em casa sem testemunhas, embora venham consultar sobre negocios espirituaes e reservados de sua consciência. Destes tratem na igreja e no confessionário, nas horas que houver frequencia de fieis, e nunca com as portas fechadas (I. C. BISPOS, 1915, n. 1339, p. 333).

Por isso, recomendavam ao clero que, ao tratar com pessoas de outro sexo, deveriam, além de usar de muita prudência e seriedade, evitar nutrir relações com pessoas de pouca reputação e conduta duvidosa. Nesse sentido, curiosa é a recomendação que os bispos fazem ao clero estrangeiro:

Habitem, quanto possível, tres na mesma casa. Evitem morar em casas duvidosas ou onde sejam obrigados a levar vida promiscua com mulheres, expondo-se ao perigo de faltar à castidade ou de perde-la, que é gemma pretiosissima a paucis inventa, no dizer de São Thomaz; ou virtude que mundans mentes hominum, praestat videre Deum, como diz Santo Agostinho (I. C. BISPOS, 1915, 137. 5º p. 34-35).

Até mesmo ao tratar do sacramento do matrimônio, a figura da mulher mereceu um destaque especial, sobretudo quando no que se refere às petições de dispensa de impedimentos existentes entre os contraentes. Aqui, os bispos valem-se da *Instrução da Sagrada Congregação De Propaganda Fide*, de 9 de maio de 1877. Os casos que servem de exemplos para as dispensas retratam, majoritariamente, a situação das mulheres.

Assim, nas questões de parentesco, o documento destaca as situações nas quais a Igreja sempre buscará atender a condição da mulher e não a do homem:

- se a consangüinidade for tão propagada que se torne impossível à mulher casar com alguém que não seja parente, a menos que mude de lugar;
- se a mulher já tiver ultrapassado os 24 anos de idade, exceto as viúvas;
- se não tiver dote suficiente que possa se casar com estranho;
- se herdar um grande dote e por isso for muito cobiçada e tiver muitos pretendentes cujos objetivos sejam apenas os bens materiais;

- se for viúva com muita prole e o esposo prometer sustentá-la;
- se a viúva for muito moça e viver em perigo de incontinência;
- se a mulher teve relações sexuais com parente e delas tiver filho, atendendo-se assim à honra da prole e da mulher, pois em caso de negação acabaria ficando solteira;
- nos casos em que a mulher tenha se relacionado com parente por causa da extrema familiaridade entre eles e se não casar acabará ficando difamada ou solteira.

Finalmente, até o ato de ensinar o catecismo poderia tornar-se uma situação suspeita, de tal sorte que os bispos orientam assim os seus párocos: “Durante o ensino procurem os Revds. Parochos que haja inteira separação entre meninos e meninas; e si fôr possível, ensinem em logares ou horas diversas” (I. C. BISPOS, 1915, nº 40, p. 10).

Para se compreender a imagem da mulher retratada no texto das *Constituições*, é preciso estabelecer alguns parâmetros definidos pelo discurso institucional, especialmente o católico. Sua compreensão implica em algumas considerações preliminares mais amplas: o documento, ao referir-se à mulher, constrói uma imagem que traz embutida uma concepção de sociedade. Nela não somente prevalece uma divisão entre homens e mulheres, mas entre bons e maus, entre santidade e pecado. No relacionamento entre o homem e a mulher, esta constitui um mundo marcado pela imagem das “Evas” - as pecadoras, as sedutoras. As “Marias” merecem poucas referências e, quando as fazem, são insuficientes para superar a condição de suspeitas.

Nessa visão dicotômica, ou quase maniqueísta, o sexo recebe atenção especial na produção dessas imagens, pois se, por um lado, é necessário cumprir o mandato divino que diz “crescei e multiplicai-vos”, por outro é, marcadamente, uma ocasião de pecado. Pela via do sexo e sob a ótica das autoridades eclesásticas, as mulheres contêm

em si a dicotomia: são, ao mesmo tempo, santas e pecadoras. E todas, até as que se dedicam à santidade e as que vivem na clausura, estão perseguidas pelo estigma do pecado. Por isso, todas são suspeitas.

Nesse aspecto as reflexões de Foucault podem contribuir para a compreensão desse procedimento:

Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. (...) o discurso (...) não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1998: 9-10).

Outro aspecto fica evidente no documento: a mulher sozinha ou com seu marido não é objeto de consideração do episcopado. Sua condição social e cultural também não encontrou guarida no discurso dos prelados no início do século. Porém, quando a cena implicava na presença de sacerdotes e mulheres, além de provocar suspeitas, o discurso episcopal torna-se ordenativo, define comportamentos, dita normas e impõe restrições. Nesse aspecto, Bourdieu pode contribuir para a compreensão desse procedimento quando diz: “(...) os discursos não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também signos de riqueza a serem avaliados, apreciados e signos de autoridade a serem acreditados e obedecidos” (BOURDIEU, 1996: 53).

Por se tratar de assunto extremamente delicado e complexo, os bispos não querem apenas ser compreendidos ou aceitos. Querem

ser obedecidos, acreditados, respeitados, reconhecidos. Eles incorporam a definição da competência como direito à palavra, isso é, a linguagem legítima como linguagem autorizada, como linguagem de autoridade. Em outros termos, na qualidade de autoridades legitimamente instituídas, entendem que possuem o poder tanto de ordenar quanto de determinar a forma de recepção de sua determinação. Por isso, usam de sua autoridade para declarar uma verdadeira separação dos sexos. Seu discurso não tergiversa quando tratam de enquadrar como suspeitas todas as mulheres; das meninas no aprendizado do catecismo, às mulheres no interior do lar, na sacristia ou no confessionário, todas eram, em princípio, imaginadas e descritas como perigosas e, portanto, merecedoras de cuidados para não se constituírem em objeto de pecado.

Dessa forma, fica evidente que os prelados assumem sua condição de autoridade institucionalmente constituída, desempenhando a função de representantes da autoridade suprema, isto é, representantes de Deus na terra, convictos de que podem decretar a separação entre os sexos, definindo, doutrinariamente, a desigualdade entre homens e mulheres, mesmo que ambos tivessem sido criados à imagem do Deus, com a tarefa de dominar o mundo e prosseguir a obra da criação.

Embora tanto no Antigo quanto no Novo Testamento a presença da mulher esteja constantemente representada nas figuras de Maria, irmã de Moisés, das profetisas Débora, Hulda, Ruth, Judith, da Samaritana e das mulheres que acompanharam Cristo e o assistiram com seus bens, na imagem de coragem e dor demonstradas no episódio do calvário, na expressão de alegria e espanto daquelas que anunciaram aos apóstolos a ressurreição e, finalmente, no modelo “supremo” de mulher defendido pela Igreja - Maria, a mãe do Senhor - a imagem construída pelos bispos não ultrapassou a esfera da mulher perigosa, fonte e objeto de pecado, suspeita e capaz de provocar e corromper as virtudes sacerdotais, levando-os a dar maus exemplos e a ter uma vida pouco recomendada.

Talvez os bispos temessem a repetição das cenas do período da Revolução Francesa, assim descritas por Michelle Perrot:

Foi a primeira vez que indivíduos privados - em sua maioria mulheres e crianças - assumiram um papel público para defender a Igreja e seus ritos. Segundo o abade Grégoire, a Igreja constitucional foi estrangulada pelas “mulheres devassas e sediciosas”

Elas escondiam padres refratários, ajudavam a celebrar missas clandestinas e até missas brancas; depois do Termidor, instigavam maridos a irem exigir do governo a reabertura das igrejas; recusavam batizar ou casar os filhos com padres jurados; e, quando nada disso dava certo, realizavam manifestações em nome da liberdade religiosa. Em protesto contra a intromissão do Estado, voltou-se a cultuar santos padroeiros e, nas regiões mais hostis à Revolução, criaram-se novos mártires. A reza do rosário nas vigílias se transformou num ato de resistência política (PERROT, 1995: 34).

Ficava estabelecido, pelo discurso da mais alta hierarquia da Igreja, que, na masculina ordem clerical, não havia espaço para a mulher, a não ser em condições muito específicas, previamente definidas pela autoridade institucional. Literalmente, no início do século XX, os umbrais da Igreja eram propriedade dos homens e por eles rigidamente controlados.

Uma observação mais cuidadosa do texto das *Constituições* permiti perceber que a mulher aparece, no discurso católico, predominantemente como corpo. Um corpo sobre o qual se discursa muito mais em função de determinadas possibilidades do que de qualidades que ultrapassem os qualificativos físicos. Assim, a mulher é retratada como a possível mãe ou como alternativa pecaminosa. O processo de construção desse discurso é de tal ordem que qualquer aproximação entre homens e mulheres, ou seja, entre padres e mulheres, padece de uma superação da visão de corpo. As situações descritas no texto insinuam que, no entender dos bispos, deveria ser comum a um dos sexos, quando se defrontasse com o outro, um convite para encontros amorosos ou pecaminosos. Para eles, ao que

tudo indica, no cérebro das mulheres, as idéias ainda eram confundidas como depositárias de um corpo e não ao contrário.

Além disso, as *Constituições* revelam-se um profícuo instrumento de unificação discursiva com o objetivo de controlar o poder no interior do clero e entre os fiéis. Por isso, como objeto de poder, a produção de um discurso único e unificado visa a constituir mecanismos de controle. Tais mecanismos parecem bastante evidentes quando se observa que, na primeira metade do século XX, a Igreja católica se empenha na produção desses discursos traduzidos nas cartas pastorais do episcopado, tanto as coletivas, quanto as individuais, bem como no conjunto de documentos que registram os resultados de congressos católicos ou reuniões de associações de leigos e religiosos. Esse discurso único, assumido e ratificado por todo o episcopado e por lideranças leigas, induz a refletir sobre os mecanismos de poder instituídos no interior da Igreja, quer em relação aos fiéis, quer na luta contra outras instituições religiosas ou políticas. A unidade discursiva será fundamental para impor sua mensagem e garantir as condições para o controle social. Bourdieu ensina que, à medida que as representações mentais envolvem atos de apreciação e conhecimento, refletem estratégias de interesse e de manipulação. Nesse domínio, as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Nisto enquadra-se o controle das esferas do pensamento e das representações simbólicas, bem como a garantia da manutenção do monopólio sobre os bens sagrados.

Dessa forma a produção da imagem ou da representação da mulher contida na linguagem episcopal passa por um complexo sistema de filtros, por conflitos e divergências próprias dos discursos institucionais, nos quais enunciadores e enunciatários vivem realidades diversas, embora digam que obedecem aos mesmos princípios e aceitem as mesmas normas de comportamento. Por isso, na construção dessa imagem da mulher assumida e imposta pelos bispos, os fiéis pouco atuaram, prevalecendo os desejos, as concepções e as decisões dos hierarcas. Para os católicos do início do século XX a falta de informações e até mesmo de competência para definir procedimentos e normas de comportamento não lhes

permitia entender o que acontecia, nem lhes cabia interferir nas esferas decisórias. Então, eram impelidos a obedecer, por força de uma construção discursiva ou pela ameaça da condenação e porque o discurso religioso veicula saber institucional e, portanto, exala poder. Nesse sentido, configura-se como discurso da verdade ou para a verdade e, por sua vez, esta se reveste do caráter de permanência em contraposição à obsolescência crescente do discurso leigo. Embora tenham transcorrido várias décadas, a leitura desse documento suscita interrogações sobre as relações que efetivamente se estabeleceram, ao longo dos séculos, no interior da Igreja, especialmente no que tange ao masculino e ao feminino, ao individual e ao coletivo. São situações complexas, mas que o documento coloca de forma direta e impositiva, considerando apenas a racionalidade que o momento demanda e que os interesses da instituição exigem.

Todavia, por ser um documento definidor da ordem institucional e das relações que devem prevalecer no interior de toda a instituição, observa-se a definição de padrões de comportamento, próprios de uma instituição que se organiza a partir de relações anônimas, funcionais e voltadas ao interesse da organização, em detrimento, muitas vezes, das necessidades do conjunto dos membros. Leonardo Boff definiu com bastante clareza essa relação:

O fiel vai à Igreja; não precisa conhecer o celebrante ou o confessor. Basta-lhe receber a eucaristia ou o sacramento da penitência; a relação é anônima e cada um desempenha sua função. A Igreja-sociedade se apresenta estruturada de forma muito nítida: por um lado o clero a quem cabe a gerência do sagrado e a condução da vida eclesial e por outro a massa dos fiéis, fregueses de paróquias e participantes de movimentos que não afetam a estrutura hierárquica (Boff, 1983:463).

Ocorre então, que na estrutura proposta pela Igreja e ratificada pelos bispos do Brasil em 1915, no texto das *Constituições* os homens

controlam o sacerdócio, a administração dos sacramentos, os principais atos litúrgicos e a definição dos princípios e normas de comportamento. A concepção masculina prevalece na linguagem do poder e no domínio e estruturação das funções ministeriais. No mundo ocidental, esta é uma concepção que se estruturou e consolidou ao longo dos séculos e, em que pesem os questionamentos dos renascentistas, os ataques do iluminismo, a “irreligiosidade” do século XIX e as mudanças do século das luzes, pouco se acrescentou de essencial na constituição da hierarquia da Igreja. As mulheres continuaram excluídas da direção e da cúpula da instituição e, com frequência, embora descritas e concebidas como assexuadas, eram consideradas como elemento de risco e pecado.

Fica evidenciado que o discurso institucional católico constitui-se numa narrativa que é construída e enriquecida pelas opções dos sujeitos da enunciação e de suas relações com as idéias que enunciam. Neste caso específico, os enunciadores (bispos) estão imbuídos das condições e dos mecanismos institucionais para fazê-lo. São sujeitos que ocupam os mais altos cargos na hierarquia de poder e como tal são aceitos pelos membros da instituição.

Vale lembrar que a eficácia simbólica do discurso religioso reside muito mais na apreensão da institucionalidade consagrada dos atos de enunciação do que propriamente no conceito que eles propõem. A legitimidade e autoridade do discurso é proporcional ao capital simbólico construído e reconstruído em diversos contextos históricos. Por isso, naquele momento e naquele contexto, os bispos personificam o poder de enunciar e agir em nome da Igreja. Eles são a Igreja ou parte significativa dela, instituídos para o exercício do poder e da elaboração do discurso. Há, por assim dizer, um poder fora da palavra que rege o argumento e que faz valer a eficácia do discurso. Dessa forma, o rito da linguagem está intimamente ligado à posição social da autoridade investida, sendo ela ator da *performance* pela qual a própria instituição é reconhecida.

Os sujeitos da enunciação são autoridades institucionalmente constituídas e certamente possuem clareza do perfil dos destinatários e, por isso, articulam suas figurações discursivas às pessoas, aos

lugares e às instituições que os fiéis identificam e reconhecem como entidades reais e visíveis. A representação produzida assume, assim, um sentido de realidade. Além disso, esse discurso institucional define o relacionamento entre os padres e as mulheres como algo não mais pertencente ao universo do privado. Esse relacionamento somente será aceito e avalizado se ocorrer exclusivamente no espaço público. Em consequência, o privado é visto como a zona do maldito, do suspeito. Local proibido para esses relacionamentos porque nele circulam a tentação e as oportunidades de pecado e de maldizer.

A lógica desse discurso tomar-se-á irrefutável se os especialistas da religião conseguirem mantê-la imutável e produzirem representações que o tornem verdadeiro para os fiéis. A mística do poder completar-se-á quando forem capazes de conjugar ao discurso verbal o texto não verbal expresso em figuras e rituais.

Um dos rituais mais marcados pela representação simbólica e que mereceu a atenção dos bispos foi o sacramento da confissão. Trata-se aqui da confissão auricular cuja ritualística pressupõe a aproximação entre confessante e confessor, num contexto de profunda intimidade e de domínio das consciências. A Igreja empenhou-se em levar o pecador a confessar seus pecados para que, ao receber do padre o perdão divino, pudesse sentir-se confortado em relação às suas fraquezas humanas. Ao acreditar no poder de perdoar e na eficácia do ritual, impôs aos seus fiéis a obrigatoriedade de confessar os pecados, de forma privada e auricular, ao menos uma vez por ano. Assim normatizada, a confissão tomava-se poderoso instrumento de poder nas mãos do clero, uma vez que, ao ser desobedecida, poderia decretar a definitiva condenação ao inferno

Como entender o discurso episcopal, ao colocar tantas suspeitas sobre a realização de um ritual tornado obrigatório? Não estariam contribuindo para confirmar a oposição a ela sustentada no decorrer do século XIX? Jean Delumeau destaca que:

No século XIX se afirmará abertamente uma hostilidade virulenta - sobretudo masculina - com relação à confissão. Ela será acusada de intervir na

intimidade dos lares, de opor a mulher ao homem, a religião à política, a escola confessional à leiga, a nostalgia do Antigo Regime ao progresso republicano. Será denunciada como um abuso de poder. Seus adversários perderão de vista seus objetivos maiores: confortar e perdoar (Delumeau, 1991: 131).

É evidente que nenhuma dessas críticas era aceita pelo episcopado; todavia, ao levantar tantas suspeitas e ao normatizar de forma tão detalhada os procedimentos rituais na relação de confissão das mulheres, quer fossem leigas, quer fossem freiras, o próprio discurso episcopal colocava entraves ao valor simbólico do ritual. Se induz à situação de pecado, por que torná-la obrigatória?

Aqui está expresso o duplo mecanismo de controle: por um lado, o controle sobre os sacerdotes no seu relacionamento com as mulheres e, por outro, talvez mais importante, o controle sobre um dos principais bens de salvação - o perdão dos pecados e reconciliação com Deus. O monopólio sobre o poder de salvar compensava os riscos e as críticas dos adversários. Garantida a lisura do ritual, estava dado um dos mais significativos mecanismos de controle das consciências e de possibilidade de manipulação discursiva.

Finalmente, partindo do pressuposto de que nenhum discurso é neutro, muito menos o discurso episcopal, pode-se dizer que as *Constituições*, mesmo vistas apenas sob um aspecto, são formas de produzir mensagens, estratégias e práticas que atendem aos objetivos de manter o controle não apenas sobre as mulheres, mas especialmente sobre o clero, cujo comportamento celibatário ou o cumprimento do voto de castidade nem sempre eram prioritários.

Segundo Altusser a ideologia religiosa tende sempre a transformar os indivíduos em sujeitos submissos à condição de escolha passiva em relação ao sujeito principal ao qual todo o enunciado se refere. Assim, caracteriza o discurso religioso como aquele em que fala a voz de Deus e qualquer representante seu é a voz da divindade.

No âmbito do discurso religioso é preciso identificar se o enunciator está devidamente consagrado em relação ao discurso feito

e sacralizado em texto que se reporta ao plano da divindade e ainda se esse discurso refere-se ao enunciador devidamente consagrado institucionalmente, portanto, autorizado em relação aos enunciatários no plano temporal.

Essa talvez seja uma das razões por que a Igreja sempre foi bastante cuidadosa na constituição de um corpo de especialistas da religião que tem como objetivo garantir o monopólio tanto da produção de discursos, quanto da gestão dos bens de salvação e das diretrizes teológicas, controlando, dessa forma, os sistemas simbólicos (discursivos, rituais e pictóricos) e as ideologias religiosas (teogonias e monogonias). Enquanto isso, a maioria dos crentes, qualificada como “leigos”, continua destituída de força produtora de bens simbólicos, relegada à condição de espectadora da vida da Igreja.

Finalmente, a capacidade de produção de sistemas simbólicos e manutenção desse monopólio implica a necessidade de incorporar ou suprimir qualquer produção discursiva que coloque em dúvida tanto o controle, quanto a distribuição desses bens. Isto explica as reações contra aqueles que tentam elaborar outras mensagens discursivas como, por exemplo, os profetas, feiticeiros, bruxos, conselheiros, ou outras figuras do folclore ou da fé popular. Sua atuação coloca em risco a unidade discursiva e a centralização do poder. Por isso, as possíveis ameaças a essa unidade eram duramente combatidas e seus autores ou eram cooptados ou excluídos do conjunto dos seus especialistas da religião.

Bibliografia

BOFF, Leonardo. CEBs. A Igreja inteira na base. *Revista eclesialística brasileira*. Vol. 43, fase. 171. Petrópolis: Vozes, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A economia da trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

- DELUMEAU, Jean. *A confissão e o perdão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- IGREJA CATÓLICA. BISPOS. *Constituições das Províncias Eclesiásticas Meridionaes do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Martins de Araújo & C., 1915.
- . BISPOS. Acta et Decreta Concilii Plenarii AMERICAЕ LATINAE. Romae: Typis aticanis, MCMII.
- ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento*. As formas do discurso. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- . (org.). *Palavra, fé e poder*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista brasileira de história. A mulher e o espaço público*. Vol. 9, nº 18. São Paulo: Marco-Zero/Anpuh, 1989.
- . Em que ponto está a história das mulheres na Europa. *Revista brasileira de história*. Vol. 14, nº 28. São Paulo: Anpuh/Marco-Zero, 1994.
- (org.). *História da vida privada*. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



COLOR GUIDE

FOTOLITO e GRÁFICA Ltda.

PABX: (011) 3612-2648

www.colorguide.com.br

Ismail Xavier	Viagem pela heterodoxia
Katia Eliana Caetano	Realidades urbanas como fotografia
Renato Luiz Pucci Jr.	A proposta realista no cinema de arte: o caso de <i>As amorosas</i>
Etienne Samain	Os riscos do texto e da imagem - Em torno de <i>Balinese character</i> (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead
Norval Baitello Junior	O espirito da gota d'água
Geraldo Carlos do Nascimento	A anamorfose na composição de <i>Las meninas</i> de Picasso
Mauricius Farina	Em torno do objeto - uma experiência de intertextualidade
Denize Correa Araujo	Pós-modernidade: uma prática antropofágica?
Elizabeth Bastos Duarte	As múltiplas faces de um rosto feminino
Marcia Ortigosa	A fotografia no cinema <i>noir</i> . urna relação entre-imagens
Sandra Fischer	As molduras de <i>Belle de jour</i>
Eric Landowski	Estatuto e práticas do texto jurídico segundo urna perspectiva sociossemiótica
Euclides Marchi De	santas a suspeitas e pecadoras

ISSN 1516-4330



9 771516 43309