

eikon 06

**Journal on
Semiotics and Culture**

2019 / 1st edition

eikon
journal on semiotics
and culture

Editors-in-Chief

Anabela Gradim
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura
cmoura@ubi.pt

Design

Catarina G. Moura
Sara Constante

Web Support

António Matos
Filomena Santos

URL

www.eikon.ubi.pt

ISSN

2183-6426

DOI

10.25768/eikon

Anastasia Christodoulou Aristotle University of Thessaloniki, Grécia

Ana Oliveira Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Ana Catarina Pereira Universidade da Beira Interior, Portugal

Anabela Gradim Universidade da Beira Interior, Portugal

Ângela Nobre Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

António Fidalgo Universidade da Beira Interior, Portugal

António Machuco Rosa Universidade do Porto, Portugal

Arthur Asa Berger San Francisco State University, EUA

Catarina G. Moura Universidade da Beira Interior, Portugal

Catarina Rodrigues Universidade da Beira Interior, Portugal

Francisco Tiago Paiva Universidade da Beira Interior, Portugal

Göran Sonesson Lund University, Suécia

Heitor Rocha Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Herlander Elias Universidade da Beira Interior, Portugal

Hermenegildo Ferreira Borges Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Ivone Ferreira Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jaime Nubiola Universidad de Navarra, Espanha

Jean-Marie Klinkenberg Université de Liège, Bélgica

João Correia Universidade da Beira Interior

José Bragança de Miranda Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Enrique Finol Universidad del Zulia, Venezuela

Kalevi Kull Tartu University, Estónia

Lúcia Santaella Braga Universidade de São Paulo, Brasil

Madalena Oliveira Portugal

Marcos Palácios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Augusta Babo Universidade Nova de Lisboa, Portugal

María del Valle Ledesma Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maria Teresa Cruz Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Moisés Lemos Martins Universidade do Minho, Portugal

Morten Tønnessen Stavanger University, Noruega

Paolo Maria Fabbri IULM Milano / LUISS Roma, Itália

Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Rocco Mangieri Universidad de los Andes, Venezuela

Silvana Mota Ribeiro Universidade do Minho, Portugal

Tito Cardoso e Cunha Universidade da Beira Interior, Portugal

Tiziana Maria Migliore Università Luav di Venezia, Itália

Vincent Colapietro Pennsylvania State University, EUA

Zara Pinto Coelho Universidade do Minho, Portugal

Presentation

eikon is an Open Access journal on Semiotics and Visual Culture edited with a continuous publishing flow, supporting both thematic and general calls for papers, that accepts articles written in Portuguese, English, Spanish and French. A call for reviewers is permanently open.

Receptive to a broad range of theoretical and methodological approaches, eikon welcomes original research articles in the field of semiotics, understood as the systematic study of signifiers, meanings, and its effects. This study can take up many forms and objects: the significance constructions at the individual subject level; the outside world objects; and the inter-subjective relationship with others. In the first case it intersects with logic and theory of knowledge. In the second, taking care of physicalities, sensitive objects, touches both discourse analysis, and image scrutiny, in the various languages that the two comprise: literature, narrative, media text and framing, photography, film, advertising, art, and forms of expression emerging in these and other languages. Semiotics dealing with intersubjectivity is mainly concerned with the pragmatic dimensions of the production of meaning, and in this sense, it crosses paths with rhetoric and discourse ethics, advertising and political communication.

eikon interprets the growth of globalized Western culture as a gradual transition from a logocentric world - focused on the rational use of the word as it emerged in Greece in centuries VI and V b.C - to an increasingly visual culture builded around image and its use, so well expressed today in the diversity and ubiquity of screens. This passage from a logocentric world to a visual universe represents also a movement from logos towards pathos, speech towards impulse and action. The transition from discourse (symbol) to imagery (icon), tends today to be perceived as a section, a real epistemological cut that would mark the shift between paradigms. Instead, eikon chooses to emphasize the continuities and dependencies of the coexistence between the two regimes, and the intimate link on which both depend. eikon is interested in semiotics and its objects, starting with man's most basic question about meaning: "What does all this mean?". *Id est*, it is interested in "how" and "why" things mean, and in "what do

certain things mean", how do they bespeak those who used them to mean something. These issues are terribly old, and sparkingly new: they have been changing and evolving as new and different media are becoming available for man to signify.

All eikon's content is freely available without charge to the user or his institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

eikon, by Labcom.IFP, is licensed under a Creative Commons Atribuição 3.0 Unported License. By submitting your work to the journal, you confirm you are the author and own the copyright, that the content is original and previously unpublished, and that you agree to the licensing terms. eikon only publishes original content, and authors are responsible for verifying the inexistence of plagiarism, including self-plagiarism and previous publication.

By submitting your work, you also agree on the standards of expected ethical behavior, which follow the COPE's - Committee on Publication Ethics - Best Practice Guidelines, and the International Standard Guidelines for authors.

Index

07 _ 16

**Do horror tecnocrático ao encanto da máquina:
imagens e mitos do fascínio tecnológico**

André Azevedo da Fonseca

17 _ 24

**O desejo e o sentido nas cadeias associativas
do sujeito do inconsciente**

Isabel Jungk

25 _ 32

**Considerações teóricas a respeito das condições
de "abertura crítica" nos trailers**

Caio Menezes de Carvalho

33 _ 42

**Imagem contemporânea: processual, ruidosa
e híbrida**

Ludimilla Carvalho

43 _ 52

**Visualidad política en Latinoamérica II:
Imágenes de la Migración Venezolana
en Noticieros de Colombia y Venezuela**

Simone Maria Rocha

Julian Andres Espinosa Sinisterra

53 _ 60

**Graffiti e crítica social: uma análise discursiva
da figura do 'índio' na arte de Cranio**

Maurília de Souza Gomes

José Ricardo Pinto Carvalheiro

61 _ 74

**Enquadramentos de precaridade no lar:
uma análise comparativa entre imagens do Farm
Security Administration e do Bolsa-família**

Cícero Pedro de Almeida Oliveira

Angela Cristina Salgueiro Marques

75 _ 80

Televised Baseball: A Study in Visual Semiotics

Arthur Asa Berger

André Azevedo da Fonseca

Universidade Estadual Londrina (UEL)
Brasil

From the technocratic
horror to the enchantment
of the machine: images and
myths of technological
fascination

**Do horror tecnocrático
ao encanto da máquina:
imagens e mitos do
fascínio tecnológico**

O século XXI tem sido marcado pela ascensão de um imaginário mágico em relação ao poder das tecnologias. No entanto, sob o brilho deste deslumbramento, o Estado e as corporações têm aprofundado o controle social de natureza tecnocrática, de modo que cidadãos e consumidores são observados e analisados em sua intimidade. A partir da perspectiva da história cultural, o estudo percorre um conjunto de mitologias e aponta apropriações que buscaram inverter os sentidos negativos e atribuir uma conotação sagrada aos serviços e dispositivos tecnológicos a fim de estimular a devoção dos consumidores.

Palavras-chave

Imaginário tecnológico, mitologias contemporâneas, sociedade de consumo, mitocrítica

Introdução

A cultura de mídia do século XXI tem sido marcada pela ascensão de um imaginário mágico em relação ao poder das tecnologias. Por meio de uma produção monumental de símbolos, a propaganda das mais diversas empresas do Vale do Silício, veiculada através das mais variadas mídias, tem disseminado um discurso a fim de relacionar o consumo de seus serviços e produtos à conquista progressiva da autonomia, da liberdade, da felicidade e, em última instância, da transcendência. Este imaginário que busca a devoção dos consumidores às tecnologias e às marcas parece seduzir as novas gerações com a promessa da elevação dos seres humanos à condição de semidivindades a partir do consumo físico e simbólico de produtos e de serviços.

Adolescentes consumistas são estimulados por um imaginário que sugere a eles a experiência de se conectarem espiritualmente com a magia do século XXI a partir do uso fetichista e da ostentação de uma infinidade de *gadgets* de marcas consagradas que, tal como talismãs, prometem conferir status e superpoderes. Jovens rebeldes em busca de identidade se sentem integrantes de uma nova *cyber-tribo* digital, em contraposição às velhas gerações analógicas, e interpretam as tecnologias como instrumentos subversivos capazes de contribuir na construção de novas utopias digitais. As crenças ancestrais em habilidades mágicas como telepatia, teletransporte e invocação de gênios e oráculos parecem finalmente se tornar realidade através do consumo de dispositivos de comunicação, de realidade virtual e de inteligência artificial.

No entanto, sob o brilho desse deslumbre, o Estado e as corporações têm se movimentado no sentido de empregar recursos tecnológicos, de forma sistemática, para aprofundar o controle social de natureza tecnocrática, de modo que cidadãos e consumidores são observados e analisados em dimensões cada vez mais profundas de sua intimidade. Ofuscados pelo brilho das tecnologias, usuários entregam voluntariamente informações detalhadas de suas personalidades e experiências pessoais para delegar aos algoritmos de inteligência artificial decisões cada vez mais importantes de suas atividades humanas, tornando-se mais vulneráveis a estímulos publicitários e propagandas ideológicas personalizadas e eficientes.

Para que o capitalismo informacional lograsse legitimar essa sociedade de controle tecnocrático, foram necessários anos de atuação no jornalismo, na publicidade e no cinema para instrumentar a cultura de massa com um fabuloso repertório iconográfico que pudesse, primeiramente, exorcizar os temores apocalípticos que as tecnologias inspiravam na humanidade – sobretudo após o advento da bomba atômica e da chamada crise da razão. E em seguida, buscou-se substituir os antigos *temores* por uma nova *devoção* aos mitos tecnológicos.

Imaginário tecnológico no século XXI

Naturalmente, essa transformação dos mitos tem uma história. Podemos observar que a dinâmica atual de sacralização das tecnologias da comunicação é um fenômeno relativamente recente. No final dos anos 1960, em uma crescente efervescência cultural que parecia anteceder uma grande revolução social, parte significativa de

uma nova geração de adolescentes e jovens universitários nos EUA passou a cultivar uma resistência radical aos mais caros princípios e valores que sustentavam a sociedade de seus pais. Misturando as mais diversas e exóticas influências, tal como a literatura e o existencialismo desregrado dos *beatniks*, as teorias da alienação, o misticismo oriental, as drogas psicodélicas, as ideias libertárias anarquistas e outros experimentos comunitários, esses jovens sonharam com uma sociedade livre das diversas formas de violência e de controle social que a razão, a ciência e o progresso pareciam impor à cultura da época.

Um elemento fundamental firmou a diferença entre a contracultura americana e os movimentos juvenis da Europa e da América Latina. Em geral, os estudantes radicais europeus de 1968 mantiveram-se ideologicamente ligados à perspectiva marxista e não deixaram de incorporar, em suas lutas pela *imaginação no poder*, os temas clássicos das lutas das esquerdas, tais como a opressão do proletariado pela burguesia e a libertação da classe trabalhadora. O mesmo ocorria com os movimentos estudantis latino-americanos que, influenciados pelo ideal revolucionário da tomada do poder, estavam ocupados, acima de tudo, com as formas de resistência e luta contra as ditaduras.

Os jovens norte-americanos, cuja ala de esquerda não era tão expressiva, acabaram direcionando sua repulsa para um alvo diferente, ainda novo e mal definido, embora igualmente opressivo no contexto daquela sociedade de abundância desigual. Roszak (1972) identificou esse inimigo como “tecnocracia” – não por acaso, um fenômeno mais desenvolvido nos Estados Unidos do que em qualquer outro lugar. E na luta contra esse inimigo invisível e onipresente, os jovens rebeldes perceberam intuitivamente que as táticas convencionais de resistência política eram inúteis, ou mesmo contraproducentes, a não ser em casos bem específicos.

Por tecnocracia Roszak se refere a toda aquela sociedade fundamentada nos valores da engenharia social, da modernização, da racionalização e do planejamento, na qual as questões da política, da educação, da cultura e até mesmo dos temas cotidianos – tal como o comportamento sexual, a saúde mental e o lazer – passam a ser administrados a partir de suas dimensões técnicas. Nesse tipo de racionalismo, tudo deixa de ser pequeno, simples ou fácil de entender para o homem comum. “Pelo contrário, a escala e a complexidade de todas as atividades humanas – no campo político, econômico e cultural – transcende a competência do cidadão amador e exige inexoravelmente a atenção de peritos possuidores de treinamento especial.” (ROSZAK, 1972, p. 20)

Numa tal sociedade, o cidadão, confrontado por uma formidável complexidade, vê-se na necessidade de transferir todas as questões a peritos. Na realidade, agir de outra forma seria uma violação da razão, uma vez que, segundo o consenso geral, a meta primordial da sociedade consiste em manter a máquina produtiva funcionando eficientemente. (ROSZAK, 1972, p. 20)

É por isso que a tecnocracia tende a alienar os cidadãos. Em um sistema dessa natureza, governantes substituem a escolha política pelos pareceres de especialistas técnicos que, por sua vez, justificam-se invocando a doutrina da ciência e do conhecimento objetivo, cuja autoridade se apresenta como inquestionável. Assim, os cidadãos são induzidos a abrir mão de suas escolhas cotidianas para se submeter à propalada superioridade da técnica. A priva-

ção da liberdade, da autonomia e da diversidade parece o preço a ser pago para se construir uma sociedade ordenada, confortável e funcional.

A principal sutileza dos mecanismos de controle social em uma tecnocracia está nos procedimentos que emprega para subjugar os cidadãos a partir da combinação entre uma mística científica intimidatória e uma expectativa de segurança e de conforto material fundamentados no culto da técnica e do gerenciamento. Herbert Marcuse salienta o “poder absorvente” da tecnocracia, expressa em sua capacidade de proporcionar satisfação “de uma maneira que gera submissão” ao ponto de esvaziar o sentido da revolta. “Uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho do progresso técnico.” (MARCUSE, 1973, p. 23). E naturalmente, no século 21, o veículo privilegiado para a propagação dessas mensagens são as mídias – incluindo os veículos tradicionais e os novos dispositivos.

A análise das produções culturais de particular sucesso comercial, explica Kellner (2001), contribui na elucidação do próprio meio social em que elas são consumidas. Como vivemos imersos, do nascimento à morte, em uma sociedade em que a mídia se faz onipresente, é indispensável aprender a examinar e criticar seus significados e suas mensagens. Os estudos sobre cultura de mídia, portanto, contribuem na interpretação da imaginação social das culturas contemporâneas e oferece indícios importantes para compreender essas sociedades.

Desde a primeira metade do século XX, cientistas sociais já haviam notado que a “invenção e o embelezamento de traiçoeiras paródias de liberdade, alegria e realização tornam-se uma forma indispensável de controle social” (ROSZAK, 1972, p. 28). Essa dinâmica parecia particularmente visível diante as contradições entre os discursos e as práticas de “livre iniciativa”, “pluralismo”, “democracia”, “lazer criativo” e demais procedimentos empregados de forma sistêmica para premiar o “subalterno bem comportado”. Assim, se a liberação sexual ganhava energia ao ponto de ameaçar a disciplina burocrática, por exemplo, a tecnocracia se encarregava de comercializar uma sexualidade casual e divertida, anônima e promíscua, descompromissada e consumista – à maneira de Playboy – de modo a diluir a subversão em agradáveis, inofensivos e lucrativos orgasmos individualistas.

É preciso notar que crítica a esse tipo de sociedade não foi propriamente uma criação do final dos anos 1960. No campo da literatura, romances como *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1932), e, como vimos, 1984, de George Orwell (1949), já anunciavam as suas visões pessimistas sobre as sociedades tecnológicas. Ainda nos anos 1940, *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (1944) indicavam, na crítica à indústria cultural, as dinâmicas do capitalismo que impunham obstáculos a emancipação humana. Nos anos 1950, pensadores como Jacques Ellul (1964) desenvolveram uma reflexão pessimista sobre a supremacia da técnica nas sociedades da época. Para Ellul, em uma obra originalmente publicada na França em 1954, o século 20 assistia a uma “progressiva desumanização”, ou a uma “extenuante, irracional e, no final, suicida submissão à técnica.”

Contudo, foi nos anos 1960 que a crítica intelectual ganhou corpo efetivamente através das práticas de rebelião cultural da juventude que reagia à passividade dos adultos.

O fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-na de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora frequentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redundante em fracasso. (ROSZAK, 1972, p. 37).

Por isso, os jovens rebeldes da contracultura americana dos anos 1960 experimentaram uma profunda ambivalência na sua relação com as tecnologias. Não podemos culpá-los por isso. Considerando o contexto da época, a armadilha parecia inevitável. Ao lado daquela visão adocicada dos eletrodomésticos e outras parafernâlias que invadiam os lares americanos no contexto do boom econômico pós-guerra, a tecnologia parecia estar indissociavelmente ao lado da guerra e da tecnocracia, assim como a cibernética era interpretada como um instrumento de desumanização e como um prenúncio da substituição dos homens pelo engenho da máquina. O computador Hal de 2001: uma *Odisseia no Espaço* (1968) de Arthur Clarke e Stanley Kubrick, uma atualização do monstro de Frankenstein, foi um dos personagens de ficção que expressou de modo contundente esse temor diante a crescente e aparentemente incontrolável autonomia da inteligência artificial, seguida pela mítica rebelião da criatura com vistas à destruição do criador.

Mitos e conhecimento

Na prática, o computador Hal é um exemplar de uma trajetória fecunda na ficção científica que, a partir de distopias apocalípticas sobre robôs, andróides e ciborgues – assim como os inúmeros tipos de monstros e mutações surgidos por consequência de experiências científicas – criou fábulas contemporâneas que alertavam sobre os perigos de ultrapassar determinados limites da ciência. O drama parece girar sempre em torno do cientista, representado como louco, herege ou mesmo diabólico, que, seja com inocente arrogância ou maldade deliberada, perde o controle sobre suas experiências, de modo a fazer com que a humanidade seja aniquilada pelas suas próprias criações. Esse temor ancestral de exceder as fronteiras do conhecimento humano a ponto de desestabilizar a ordem natural do mundo e, por consequência, afrontar as divindades, revela uma moral que se manifesta recorrentemente na história através de uma infinidade de mitos, lendas, contos populares, romances e, recentemente, filmes, seriados, videocliques e histórias em quadrinhos. Mas como vemos, as origens dessa intuição remontam às mitologias clássicas.

A própria expulsão de Adão e Eva do Paraíso, aponta Nietzsche (2007), já induzia os cristãos a crer na noção de que existem limites sagrados ao conhecimento e, mais importante, a temer profundamente esses limites. Como é amplamente conhecido na tradição cristã, o Gênesis narra que, no meio do jardim, além da Árvore da Vida, Deus também havia criado a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal e disse que, daquele fruto, o homem e a mulher não deveriam comer, pois então morreriam. Mas a serpente, o mais astuto dos animais, encorajou Eva: “Certamente não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como

Deus, conhecendo o bem e o mal” (Gênesis 3:4,5)
Como prometido pela serpente, ao comer a maçã, Adão e Eva perderam a inocência e seus olhos foram abertos. Eles não morreram imediatamente, mas perderam a prerrogativa da imortalidade – ainda que não devido às propriedades intrínsecas do fruto, mas por causa da própria punição de Deus. O casal foi, enfim, expulso do Paraíso, e o Criador imediatamente se encarregou de proteger o caminho da Árvore da Vida, ordenando que querubins guardiões e uma espada mágica flamejante vigiassem o jardim, em uma ronda permanente. “Eis que o homem se tem tornado como um de nós, conhecendo o bem e o mal”, reconheceu Deus. Por isso era imperioso negar-lhes o fruto da Árvore da Vida, que lhes conferiria imortalidade (Gênesis 3:22).

Diversas interpretações teológicas formuladas a respeito da expulsão do paraíso ressaltam a questão da desobediência e da ingratidão – pecados que, por si só, teriam tornado Adão e Eva merecedores dos piores castigos. Contudo, se teólogos como Gordis (1936) sugerem que a melhor interpretação teológica é aquela que relaciona o fruto de conhecimento do bem e do mal com a ideia de “consciência sexual”, Delumeau (1997), no campo da história, admite a possibilidade de leituras diferentes. Nietzsche (2007), que foi, é claro, deliberadamente ignorado por Gordis, já havia avançado na interpretação que relacionava a árvore do conhecimento com a conquista de saberes exclusivos de Deus. Para Nietzsche, a punição de Adão e Eva revela, acima de tudo, o pavor mortal de Deus, não pela obtenção de conhecimentos mágicos ou pela maturidade e sabedoria, mas pelo despertar o conhecimento científico. Ao testemunhar a curiosidade humana aliada à desobediência, o Criador constatara que havia forjado um verdadeiro rival, pois Ele sabia que a ciência tornaria os homens divinos. Por isso, Nietzsche sentencia que a moral da expulsão do paraíso é nada menos do que a proibição da ciência *por si só*.

A ciência é o primeiro pecado, o gémem de todos os pecados, o pecado original. Apenas isso é moral. – “Não conhecerás”- o resto resulta disso. O medo infernal de Deus não o impediu de ser sagaz. Como defender-se da ciência? Este foi por muito tempo o seu grande problema. Resposta: fora do paraíso com o homem! A felicidade, a ociosidade leva a ter pensamentos – todo pensamento é um mal pensamento. (Nietzsche, 2007, p. 48)

Mas o que fazer – questiona Nietzsche, pensando como Deus – se, com o desenvolvimento da humanidade, o edifício do conhecimento começa a se elevar, invadindo os céus e obscurecendo os deuses? Foi o que ocorreu, por exemplo, com Babel, quando os homens, ainda no Gênesis, decidiram construir uma cidade e uma torre “cujo cume toque no céu”, além de se organizar em uma comunidade para que os indivíduos não se enfraquecessem, fragmentando-se pela terra. (Gênesis 11:4). Ao constatar a potência daquele embrião civilizacional e se deparar com o monumento fabuloso que os filhos dos homens haviam construído, Deus notou que, como o povo era unido e todos falavam a mesma língua, haviam conseguido realizar uma obra surpreendente e, certamente, não teriam dificuldades para realizar quaisquer outras proezas que concebessem. Por isso, o criador decidiu confundilos para que eles não mais entendessem a língua um do outro. “Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade (Gênesis 11:8).

Daí, mais uma vez, a reflexão de Nietzsche, para quem o conceito cristão de punição relacionado ao pecado original se refere à culpa pela conquista dos frutos da ciência, que ergueria os homens da submissão e os conduziria da emancipação a um estado de rivalidade.

“O velho Deus inventa a guerra; separa os povos; faz com que se destruam uns aos outros” (Nietzsche, 2007, p. 48). Jung (2000) prosseguiu a análise dessas mitologias bíblicas a partir da mesma perspectiva e, avançando sobre as reflexões de Nietzsche, concluiu que a mensagem da queda do paraíso é uma afirmação capital da noção de que o conhecimento, mais do que proibido, é diabólico: “A lenda do pecado original contém uma profunda doutrina, pois é a expressão de um pressentimento de que a emancipação da consciência do eu representa um ato luciferino” (Jung, 2000, p. 225)

O tema da desobediência associada ao desejo angustiado do homem por se igualar a Deus através do conhecimento – seguida pela consequente punição divina – é expressa em inúmeras outras culturas na história. O mito grego de Prometeu tem sido uma das principais narrativas empregadas para ilustrar essa dinâmica. As mais variadas metamorfoses deste titã encontradas na imaginação social no decorrer da história fizeram com que Prometeu se tornasse uma metáfora duradoura para simbolizar a tensão sempre conflituosa entre as ilimitadas pretensões humanas e a exigência de submissão incondicional imposta pelos deuses.

Nas versões dos poemas trágicos de *Hesíodo: Teogonia e Os trabalhos e os dias*, escritos no fim do século VIII a.C, Prometeu é considerado apenas o protetor dos homens que não hesitou em enganar Zeus em benefício da humanidade. Por vingança, Zeus decidiu esconder o fogo que os homens usavam para cozinhar as carnes e obrigou os mortais a penar no trabalho, em terras que, até então, tudo brotava em abundância, sem a necessidade de maiores cuidados. Ou seja, era o fim da idade de ouro – ou do paraíso humano, em mais uma analogia ao Gênesis. Contudo, Prometeu roubou de volta as sementes do fogo e entregou-as novamente à humanidade. Zeus ficou ainda mais colérico e decidiu punir o titã e toda a humanidade. Prometeu foi acorrentado sobre o Cáucaso e submetido à fúria de uma águia que passou a martimizá-lo diariamente, comendo durante o dia o seu fígado, que se regenerava todas as noites, em um ciclo insuportável de agonia. O suplício duraria 30 mil anos, até que Hércules abatesse a águia com uma flecha. Mas a punição dos mortais foi ainda mais severa, pois jamais seria aliviada. Zeus ordenou aos deuses que forjassem um ser ainda desconhecido, criado a partir das qualidades mais extraordinárias dos olímpianos. Mas naturalmente, ao lado da beleza e da persuasão, essa criatura foi dotada também da mentira e da traição. E foi assim que, como narram as lendas, os deuses unidos forjaram a maldade em forma de beleza, um mal de encantos prodigiosos, criando a primeira criatura da qual descende a geração das mulheres: o nome dela era Pandora – aquela que possuía todos os dons.

Consciente da astúcia de Prometeu, cujo nome significa “previdente” (GRIMAL, 1994, p. 58), Zeus ofereceu Pandora de presente a seu irmão, Epimeteu, que significa “que se dá conta tarde demais”, ou, nas palavras de Hesíodo, um “sem-acerto”. E assim, Pandora tornou-se a algoz involuntária dos homens por destampar, por sua irrefreável curiosidade, uma jarra dentro da qual estavam

aprisionados todos os males que, a partir de então, passaram a infestar a humanidade. Assustada, Pandora tentou fechar o jarro, mas somente a esperança, que estava no fundo, manteve-se aprisionada. Mais uma vez, notamos a relação direta entre a ideia de maldade e curiosidade. Não havia, contudo, entre os gregos, uma perspectiva criacionista universal para toda a humanidade. As tradições oferecem genealogias múltiplas, nas quais as diversas raças humanas vão sendo criadas uma a uma a partir de forças diferentes. Por isso, Grimal (2013) sugere que, até certo ponto, para os gregos, o humano é uma espécie de “deus degradado”. Isso explica a recorrência das mitologias que oferecem o processo inverso: homens adquirindo, por seus próprios méritos, o status de divindade.

Ao propor essa tensão entre a sujeição e a emancipação, a história demonstra que Prometeu não é apenas uma lenda antiga, mas um símbolo permanente da condição humana. Na versão contemporânea de André Gide (1958), Prometeu diz que aqueceu o espírito da humanidade e fez eclodir a “devoradora crença no progresso”. Mas em uma reafirmação da moral do mito, essa crença, em vez de libertá-los, se tornaria a águia que devoraria o fígado dos próprios homens. Em outras palavras, a fé no progresso era precisamente a força que levaria os homens ao suplício e à morte.

Notamos, enfim, que as mensagens do mito, ainda que complexas e frequentemente contraditórias, jamais deixaram de indicar a advertência àqueles que se dispõem ao confronto com os deuses para obter conhecimento. E a sua imagem continua se alternando, dependendo da perspectiva ética ou moral do narrador, entre o técnico que escravizou a humanidade, tal como propôs Sartre, e o herói libertador, na perspectiva de Camus, que inspira a humanidade a se livrar de toda alienação, seja ela imposta pelos deuses ou pelos homens (COMTE, 1994, p. 68).

Ultrapassar os limites

Camus (2010) já havia observado que os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Assim, as contradições em torno do trágico instinto que provoca o incontrolável desejo da humanidade de ultrapassar todos os seus limites, ao ponto de não resistir sequer à tentação de negociar a própria alma com o diabo em troca de conhecimento, riqueza, prazer e poder, continuaram estimulando a imaginação social no decorrer da história e jamais deixaram de animar e atualizar aquelas narrativas. Isso costuma ser feito a partir da reencarnação dos mitos ancestrais em novos personagens imersos em seu próprio contexto histórico. E foi assim que aquelas contradições se atualizaram em um dos mitos que ajudam a definir a própria modernidade: o Dr. Fausto.

No primeiro registro escrito sobre esta narrativa popular, o *Volksbuch*, datado de 1587, Fausto termina a sua trajetória despedaçado pelo demônio, depois de gozar seus anos de glória. Nessa biografia semi-histórica e semilendária, o alemão de origem obscura, chamado Johan ou Georg Faust, teria sido um charlatão de feira que, frustrado com a educação tradicional e obcecado por novos conhecimentos, havia alcançado fama e fortuna ao se alardear detentor de poderes ocultos que, na imaginação popular, haviam sido concedidos a ele após um contrato assinado com o diabo. A fabulação popular tratou de de-

envolver a lenda no decorrer dos anos, acrescentando inúmeras elaborações moralizantes de cunho religioso, tal como a noção de que é preciso desconfiar do maligno e adorar somente a Deus (COMTE, 1994, p. 52).

Doutor Fausto, peça de Christopher Marlowe encenada entre 1589 e 1593, marca a passagem da lenda ao mito quando faz do personagem uma figura verdadeiramente trágica. A partir de então, Fausto consolidou-se na imaginação popular como um símbolo do excesso, da paixão, do movimento e do individualismo, expressando a ousadia das aspirações renascentistas nos mais diversos campos. Evidentemente, naquele período, a audácia e o livre-arbítrio representados por Fausto entravam em violenta contradição com aquela visão de mundo ainda medieval, na qual o homem não passava de uma peça na ordem predeterminada do mundo. O antagonismo entre, de um lado, o homem como um ser de vontade livre, em pleno exercício da autonomia de sua razão; e, de outro lado, o homem ontologicamente dependente de um juízo divino que inclusive o classifica, a priori, como pecador, refletia um dos problemas teológicos mais complexos da Reforma. Por tudo isso, na peça de Marlowe, o epílogo não poderia ser diferente: Fausto é implacavelmente castigado pela deusa Fortuna, cuja roda o conduz da glória efêmera à aniquilação eterna por meio das mais horrendas torturas (MARLOWE, 2003).

É claro que, como apontam Duarte e Ferreira (In MARLOWE, 2003, p. 20), esse desfecho tem provocado inúmeras interpretações: teria Fausto merecido a punição por ter assinado um pacto com o diabo sem se arrepender, contrariando um quadro teológico conservador incapaz de admitir que ao homem caberia plena liberdade de consciência? Ou o martírio seria consequência do contraste entre, por um lado, a pretensão de seus sonhos de conhecimento, prazer e poder; e por outro, a consciência da insignificância do que conseguira desfrutar graças aos poderes mágicos de Mefistófoles? Em outras palavras, seria ele um exemplo moral das fragilidades humanas diante a ordem divina, ou um símbolo definitivo do clima de emancipação intelectual do Renascimento? Não há resposta. Essas ambiguidades fazem parte da natureza dos mitos.

Para a presente pesquisa, é particularmente interessante notar, em *Doutor Fausto*, a presença da magia como modo de aquisição de conhecimento. Essa controvérsia havia sido travada durante toda Idade Média e foi expressa, por exemplo, na obra de Roger Bacon (1214-1294), o primeiro a reconhecer que a magia e a alquimia mereciam um lugar de direito no âmbito da sabedoria cristã. Assim, a tragédia de Fausto parece tributária de um complexo processo histórico de dignificação do ocultismo na cultura renascentista, ecoando também uma distinção, no dogma religioso, entre uma “magia branca” – ou alquímica – que, portanto, se revelaria benigna, no sentido em que seria capaz de aliar o conhecimento de mundo ao respeito à ordenação divina; e a “magia negra”, maligna por envolver uma invocação herética de fontes demoníacas para obtenção de poderes semidivinos de controle da criação. (DUARTE; FERREIRA, In MARLOWE, 2003, p. 21).

Com a versão de Goethe, Fausto deixa de ser representado como um charlatão e começa a ser descrito como um verdadeiro erudito em busca de razão e de conhecimento. E essa é uma mudança importante: a partir de então, o imaginário do pacto com o diabo deixa de se referir ex-

clusivamente à atividade de um bruxo obscuro e passa a se vincular à noção da busca de conhecimentos realizada pelo homem mundano de ambição intensa, ávido por novas experiências, interessado por fortes paixões e entediado diante uma sociedade satisfeita com mesquinhas. “Ele pede ao céu suas mais belas estrelas e à Terra suas alegrias mais sublimes, mas nada de longe nem de perto basta para acalmar a tempestade de seus desejos” (GOETHE Apud COMTE, 1994, p. 48).

Se a superação definitiva rumo à condição de mito pode ser explicada pelo engenho de Goethe, que elevou o personagem à condição de símbolo universal da humanidade, o caráter mítico de Fausto se encontra, em primeiro lugar, na própria gênese criada para enredar o personagem no destino das divindades sagradas e demoníacas: na imensidão do infinito, o diabo Mefistófoles, na obra de Goethe, zomba da alma atormentada dos homens que, apesar de desprezíveis, se consideram pequenos deuses. Mas essas criaturas insípidas e esquisitas, que alegam possuir consciência e razão, se mostram mais ferozes do que qualquer animal e tão ridículas como uma cigarra que esvoaça à toa cantarolando e metendo o nariz em qualquer atoleiro.

Contudo, Deus parecia orgulhoso de pelo menos um dos homens: Fausto, o seu protegido. Mefistófoles, contudo, decide fazer uma aposta, confiante de que conseguiria levar Fausto para o mal caminho. Seu triunfo seria uma espécie de desforra à derrota da serpente no paraíso, sua prima, que fora condenada a se rastejar na terra. Consciente do exercício de livre-arbítrio, o Criador consente com a aposta (GOETHE, 2004, P. 53).

Essa mitologia da tentação do demônio foi diretamente inspirada na narrativa do encontro entre Deus e Satanás no Livro de Jó – como revelou o próprio Goethe (MAZZARI In: GOETHE, 2004, p. 47). Mas as histórias de Jó e Fausto se opõem em um ponto fundamental: pois enquanto na Bíblia o homem tentado pelo demônio se mostra equilibrado, justo, conservador e incondicionalmente virtuoso e fiel a Deus, Fausto se revela um homem inquieto e incompleto: estudioso das ciências, pronto para empregar instrumentos para resolver seus problemas e ávido por todas as invenções possíveis, o personagem de Goethe, ao contrário do personagem bíblico, acumula inúmeras experiências mundanas.

Contudo, apesar de seus conhecimentos, Fausto se sentia permanentemente frustrado pela consciência de sua ignorância e de sua insignificância. Daí seu caráter insaciável. Introduzido em um ambiente noturno, na estreiteza de um quarto caracterizado por Goethe como um maldito e sufocante covil, Fausto é um homem mergulhado no desespero, pois suas aspirações intelectuais e espirituais são esmagadas pelos limites de sua condição humana. Lamentando, angustiado, já ter estudado tudo que era possível a um homem de seu tempo, Fausto admite nada saber e nada poder fazer para o mundo. Sabe que está distante dos segredos da vida, da essência da realidade e da verdade do universo. Sabe que não passa de uma pequena criatura desprezível diante a imensidão do infinito. Em suma, uma alma insatisfeita de um pobre simplório que, de doutor, só tinha o nome.

No entanto, em uma presunção irrefreável, ele sente um vigor flamejante correr-lhe o sangue e suspeita que, dentro de si, estariam latentes potências capazes de revelar todos os segredos das forças do universo. “Sou eu um

deus?”, pergunta-se Fausto. “Eis a ambição do homem, seu alto desejo, sua tentação: ir mais longe porque o espaço do homem é pequeno e seu tempo, curto” (COMTE, 1994, p. 48). Para se tornar deus, Fausto se pergunta se o caminho seria a magia. Mas ele desiste ao se recordar do pai, um “obscuro homem honesto” que praticava a alquimia e acabava produzindo mais estragos do que curas para as doenças das pessoas que se dispunha a tratar. *Seria, então, uma revelação?* – pergunta-se em seguida. Neste momento, Mefistófoles vem a ele, aproxima-se como um amigo misterioso e propõe: “Quero aqui por-me a teu serviço, obedecer sem fim e sem cessar a teu menor sinal; mas, quando nos revirmos lá embaixo, terás de me pagar na mesma moeda” (GOETHE apud COMTE, 1994, p. 49). Convencido de que nem o demônio seria capaz de satisfazê-lo, pois Fausto desejava muito mais do que Deus e o diabo lhe podem dar, Fausto o desafia: para firmar o pacto, o diabo deveria bajulá-lo, agradá-lo com gozos libertinos e distraí-lo com sua extrema ambição.

Contrato assinado, Fausto é adulado e a ele é oferecido o rejuvenescimento e o amor de Margarida, uma mulher virtuosa que acaba por perturbá-lo, deixando-o dividido entre o amor e a volúpia. Mas o homem é insaciável: seu espírito impaciente jamais se contentaria com uma felicidade humilde e tranquila. Assim, sua ânsia por experiências e por poder faz com que ele fique indiferente diante as atrocidades cometidas por Mefistófolis para atender aos seus desejos.

Contudo, de forma surpreendente, a história de Goethe termina bem. Depois dos últimos episódios cedendo aos encantamentos de Mefistófeles, o céu se entreabre, um grupo de anjos desce em seu socorro e Fausto é carregado ao céu em uma celebração de seu esforço e de sua salvação.

O Fausto de Goethe conquista uma repercussão enorme no século XIX. No decorrer dos anos, os artistas que se inspiraram nesta obra continuaram reformulando o mito através das mais variadas versões: da denúncia das pretensões inúteis do homem ávido de conhecimento, que jamais consegue atingir nada além das construções de seu próprio pensamento, às versões em que Mefistófoles vence através de manipulações que levam Fausto ao suicídio. No final do século, contudo, os alemães fizeram de Fausto uma espécie de herói nacional, enquanto os cientistas o representavam, a exemplo Prometeu, como a “figura ideal da humanidade que aspira à liberdade e ao progresso”. Fausto se tornou um super-homem nietzschiano para quem tudo é discutível, a não ser a própria vontade. “Se Deus não existe, vou criar um deus das profundezas da minha alma para lutar comigo” (FICKE apud COMTE, 1994, p. 55). Alguns o interpretam como um pioneiro da luta do bem e do mal, enquanto outros fazem dele o homem ocidental por excelência, aquele que encarna a cultura europeia, marcada pelo individualismo extremo e pela primazia da vontade. Nas inúmeras obras que reelaboraram o mito, Fausto tornou-se o ideal do homem que busca realizar-se através do domínio do mundo, da iluminação, do arrebatamento e do sentimento de liberdade, poder e de triunfo.

Enfim, através de todas as suas variantes, Fausto se tornou um adjetivo: o termo herói *fáustico* passou a se referir àquele que deseja ultrapassar seus limites, qualquer que seja o objeto de seu arrebatamento: na ciência, na arte, no amor ou na literatura. E para Comte (1994, p. 58) o

pacto com o diabo simboliza essa extrema liberdade do homem, capaz de escolher e assumir as consequências, por pior que seja o caminho escolhido.

O mito moderno da Ciência

No início do século XIX, em um período decisivo para a história da ciência moderna, a literatura gótica projetou na imaginação ocidental um novo personagem que atualizaria mais uma vez as mitologias acerca das tensões inerentes do avanço histórico do conhecimento humano, no contexto do imaginário religioso que parte do princípio de uma ordem cósmica inacessível, dominada pelas leis divinas. Trata-se do romance *Frankenstein: ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley, publicado na Inglaterra em 1818 e considerado o primeiro mito dos tempos modernos (HITCHCOCK, 2010, p. 10).

A obra discorre sobre um cientista que, a despeito da advertência da família e dos colegas, cruza a linha divisória que separa o humano do divino e, por isso, acaba sendo punido, ainda que não diretamente pelas divindades (pois estamos no século XIX), mas pelas consequências terríveis de sua própria ciência. Ou melhor, de seu monstro.

Assim como Adão & Eva, Prometeu e Fausto, Frankenstein ousou cruzar a linha divisória que separa o mundo humano da esfera divina e, almejando se igualar aos deuses, se dispôs a transgredir os limites e ingressar, seguindo seus próprios passos, em reinos desconhecidos e perigosos. O resultado das experiências proibidas do jovem e inconsequente cientista é amplamente disseminado na cultura popular: o monstro se torna um assassino bestial e leva Frankenstein à ruína profissional, pessoal e psicológica.

No universo moral que contextualiza esses mitos, a vida se apresenta como uma aventura repleta de tentações. Na ótica do livre-arbítrio, a prerrogativa de transcender a condição humana e se igualar aos deuses através do conhecimento mundano é sempre uma possibilidade. Contudo, a recompensa de uma vida após a morte ao lado de Deus é reservada apenas àqueles que se ajoelham diante a ordem universal. Assim, mais uma vez, o mito reflete as contradições mais importantes nas visões de mundo frequentemente antagônicas sobre certo e errado, bem e mal e, sobretudo, acerca do propósito da existência humana e sobre o futuro da humanidade. Basta verificar que os temas destes mitos – Frankenstein em particular – estão presentes em praticamente todos os debates que envolvem as questões de vida e morte, como clonagem, engenharia genética, inteligência artificial, eutanásia e aborto (HITCHCOCK, 2010, p. 11).

O interesse recorrente por Frankenstein – tal como vemos nas sucessivas versões, adaptações e alusões ao monstro no cinema, na música, na literatura, nos quadrinhos, nos videogames, no jornalismo e na publicidade – pode ser explicado, em parte, pela habilidade de Shelley em carregar seu personagem com uma ambiguidade que é própria dos grandes mitos, capazes de contrapor opostos irreconciliáveis na mesma narrativa. O doutor Frankenstein é ao mesmo tempo herói e vilão, bom e mau, celebrado pela sua genialidade e condenado pela sua arrogância. O próprio monstro, uma aberração científica, também inspira sentimentos contraditórios: ora desperta um profundo horror que advém de sua condição antinatural; ora inspira piedade por sua inocência selvagem, ví-

tima de uma mente irresponsável. Em última instância, o mito parece espelhar um mistério humano que perdura a despeito de um novo paradigma histórico repleto de mudanças estruturais.

Não deixa de ser notável a sobrevivência de um mito dessa natureza em uma era de transformações aceleradas. Até meados do século XIX, a ciência avançada tinha uma gama relativamente estreita de aplicações (HOBWBAWM, 1995, p. 506). As mais variadas atividades humanas eram baseadas na experimentação direta, no bom senso e nas habilidades adquiridas a partir da difusão de conhecimentos técnicos. A partir do final do século XIX, contudo, isso começou a mudar: as aplicações da ciência, como automóveis, aviões, rádio e cinema passaram a ser cada vez mais evidentes no cotidiano das cidades. Era como se Prometeu tivesse se sentido enfim liberado, com ou sem o consentimento de Zeus, para ensinar novas habilidades à humanidade.

Mas ainda assim, as teorias que fundamentavam as pesquisas mais avançadas eram tão distantes do cidadão comum que, na verdade, poucas centenas de pessoas no planeta tinham a formação necessária para compreender as implicações de longo prazo. Em 1910, por exemplo, havia não mais do que 8 mil físicos e químicos na Alemanha e no Reino Unido somados. Em 1935, quando Alan Turing publicou um trabalho que iria fornecer as bases para a moderna ciência da computação, poucos matemáticos sequer tomaram conhecimento de suas teorias. Em 1939, quando o físico alemão Otto Hahn descobriu a fissão nuclear, até mesmo cientistas proeminentes, como Niels Bohr, duvidavam que haveria alguma aplicação prática em um futuro previsível (HOBWBAWM, 1995, p. 504).

Mas a despeito do esoterismo dessas teorias – ou precisamente devido a isso – as tecnologias passaram a ser representadas, no imaginário social, como misteriosas, mágicas e, em uma palavra: milagrosas. Estudos sobre propriedades eletromagnéticas de cristais imperfeitos resultou, como subproduto, na criação dos transistores em 1948. Trabalhos sobre vibração de moléculas a partir de ressonância com um campo magnético em 1960 produziram o raio laser. Tudo isso sem que os usuários finais dos produtos criados a partir dessas tecnologias tivessem sequer noção das complexas teorias que fundamentavam os seus maravilhosos dispositivos. Até porque o mercado percebeu cedo que deveria oferecer experiências de uso que não demandavam qualquer alfabetização científica. Para usar um leitor óptico de código de barras no supermercado, uma máquina de Raio X no consultório ou um aparelho de fax no escritório, bastava apertar um botão. Nas palavras de Hobsbawm (1995, p. 510): “O aprendiz de feiticeiro não precisava mais preocupar-se com sua falta de conhecimento”.

A princípio, nessa era tecnológica, seria de se esperar que as novas ideologias deixassem de lado a perspectiva anti-científica das religiões tradicionais e passassem a celebrar os triunfos da inteligência humana, assim como fizeram as ideologias seculares do século XIX. Contudo, Hobsbawm (1995, p. 511) observa que o homem médio do século XX jamais se sentiu à vontade com a ciência – aquela que se tornara a mais extraordinária realização do conhecimento humano, e da qual dependia. Assim, o assombro diante o progresso realmente espantoso das ciências foi acompanhado de uma crescente perplexidade e desconfiança que, frequentemente, se expressou em rejeição, temores

e mesmo em explosões de ódio contra os ideais da razão e todos os seus símbolos e produtos.

A desconfiança e o medo da ciência eram alimentados por quatro sentimentos: o de que a ciência era incompreensível; o de que suas consequências tanto práticas quanto morais era imprevisíveis e provavelmente catastróficas; o de que ela acentuava o desamparo do indivíduo, e solapava a autoridade. Tampouco devemos ignorar o sentimento de que, na medida em que a ciência interferia na ordem natural das coisas, era inerentemente perigosa. (HOBBSAWM, 1995, p.511-512)

Outro fator histórico parecia justificar ainda mais a crescente ansiedade que homens e mulheres do século XX passaram a sofrer diante a escalada daquela ciência incompreensível. De maneiras diferentes, tanto o stalinismo soviético como o nazismo alemão estavam profundamente comprometidos com o progresso sem limites, ainda que rejeitassem os aspectos da ciência que contestavam as visões de mundo de suas doutrinas: é notória a política de expulsão, exílios e prisões de físicos judeus da Alemanha nazista e de geneticistas na União Soviética. Contudo, sobretudo diante a Segunda Guerra Mundial – dos campos de concentração à bomba atômica –, uma comunidade mais ampla de cientistas desenvolveu uma consciência clara sobre as consequências potenciais de suas descobertas e percebeu a importância de alertar os governos sobre o alcance e o impacto das forças destrutivas que as mais diversas nações agora dispunham. Mas o imaginário de que a ciência era necessariamente sinônimo de catástrofe, cujo ápice seria o pesadelo da guerra nuclear, foi disseminada na segunda metade do século XX.

A transformação no imaginário tecnológico

A partir do final dos anos 1960, este imaginário começou a se transformar. Enquanto multidões de adolescentes adquiriam seus LPs, entravam em transe coletivo nos espetáculos de rock, cultuavam os novos ídolos da contracultura na TV e transitavam com desenvoltura naquela profusão audiovisual cada vez mais diversificada da cultura pop, estudantes universitários e jovens ativistas das mais diversas correntes ideológicas começaram a perceber que a manipulação de tecnologias em pequena escala poderia oferecer uma alternativa estimulante em favor da transformação das consciências. Assim, ao associar a nascente interação entre jovens e seus computadores às tendências tribais da cultura *hippie*, às experiências psicodélicas e às comunidades alternativas, a geração dos anos 1970 estabeleceu as bases para a formulação de uma nova utopia social não-hierárquica, festiva e livre da mentalidade burocrática que muitos acreditavam ter contaminado os Estados Unidos de modo definitivo.

Turner (2006) observa que o processo pelo qual essa geração de estudantes universitários passou a dedicar-se à experimentação de tecnologias como ferramentas para a realização do espírito comunitário ajuda a explicar parte da influência da contracultura nos movimentos *hacker* e no consequente empenho pela criação das primeiras comunidades virtuais e suas redes de compartilhamento de dados. Um dos autores mais influentes para esta geração foi Marshal McLuhan, que desde os anos 1960 pregava a noção de que as novas mídias ampliavam os sentidos humanos e conectavam as pessoas em uma “aldeia glo-

bal” (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) a ponto de iniciar um processo de verdadeira simbiose entre homem e máquina (*Understanding Media*, 1964).

Naturalmente, as indústrias culturais, que nos anos 1970 já haviam incorporado, no seio do capitalismo, os elementos estéticos da contracultura – devidamente higienizados e destituídos de sua crítica radical – sentiram-se à vontade para estimular o consumo de artefatos tecnológicos por meio de um verdadeiro culto às marcas, de modo a sugerir aos usuários uma experiência entre a técnica e a magia. Para isso, passo a passo, à medida em que o mercado de computadores pessoais e gadgets portáteis estudava os desejos dos consumidores, as propagandas de tecnologia, em uma inversão daquelas mitologias que analisamos, não só esvaziaram-nas de seu sentidos moralizantes como também subverteram suas mensagens – ou melhor, se restringiram à versão brilhante e positiva do mito.

Se no começo do século XX, por exemplo, a fábula de *Frankenstein* no cinema era um símbolo que alertava sobre os perigos de a ciência ultrapassar determinados limites éticos e morais, no início do século XXI o monstro já era representado mais frequentemente como um personagem infantil que, ao contrário de assustar, convidava as crianças à adoração da ciência e da tecnologia. Se no século XX, *Big Brother*, personagem do livro 1984, de George Orwell, simbolizava o horror de um estado totalitário tecnológico que invadia a privacidade dos cidadãos para manter o controle social, no século XXI essa figura se transfigurou no símbolo de um voyeurismo consensual, divertido e, acima de tudo, desejável, no *reality show* da Endemol.

Ao observar a história recente das transformações dos mitos que esvaziaram os temores e passaram a veicular mensagens não apenas otimistas, mas utópicas e messiânicas das tecnologias, podemos observar a criação de um conjunto de desenhos animados populares que, desde os anos 1960, participam da formação cultural de milhões de crianças em todo o planeta. Este é o caso de *Os Flintstones* (1960) e *Os Jetsons* (1962), criados pelos estúdios Hanna Barbera, nos EUA, e veiculados em dezenas de países. Apesar de situado no tempo das cavernas, parte decisiva da graça de *Os Flintstones* está precisamente na celebração dos aparatos tecnológicos dos anos 1950 e 1960 adaptados à pré-história. Essa naturalização parece firmar a legitimidade desses equipamentos, como se eles tivessem sido sempre necessários, desde a pré-história. *Os Jetsons*, a contrapartida futurista do desenho anterior, foram decisivos para inspirar na imaginação das crianças a ideia de um futuro repleto de tecnologias mágicas: como carros voadores, máquinas de teletransporte e outras maravilhas até então utilizadas apenas por heróis do cinema e dos romances de ficção científica, mas agora incorporadas ao cotidiano de uma família pequeno-burguesa. Essas e outras utopias sugeriam um século XXI capitalista paradisíaco, marcado pelo bem-estar social proporcionado pela tecnocracia e pelo consumo de tecnologias domésticas – tal como *Rosey*, a caricata empregada robô. Como diz Barthes: “Existem assim alguns mitos muito simpáticos que, apesar disso, não são inocentes” (BARTHES, 2009, p. 78).

No imaginário difundido pelo cinema, *Star Wars* (1977) foi um dos exemplos mais populares dessa dinâmica que aliou no imaginário juvenil a mitologia das tecnologias e do es-

pírito hacker com o heroísmo místico contra as forças de um estado tecnocrático que personificava o mal. A partir deste período, as distopias da ficção científica deixaram de ser hegemônicas e se refugiaram no cenário cult.

Na sociedade de consumo tecnológico que emergiu nos anos 1970 sobretudo a partir da miniaturização possibilitada pelo desenvolvimento do microprocessador, o fator decisivo para o amplo acesso desses equipamentos (CASTELLS, 2009, p. 77), as propagandas passaram a, progressivamente, estimular não apenas o uso empresarial a partir das características práticas, mas promover a verdadeira adoração fetichista dos dispositivos e das marcas pelos próprios consumidores. Sabemos que isso não era um expediente exclusivo do mercado de tecnologia. Mas devido às características próprias dessa indústria e dos imaginários construídos em torno da experiência tecnológica, a imaginação mítica também alcançou patamares distintos. E foi assim que, no lugar do fruto proibido da maldição de Adão e Eva, Steve Jobs pregava aos seus fiéis a adoração às tecnologias a partir da imagem de uma maçã mordida sob o slogan "Think different" – como se dissesse, em um culto de reverência à marca: vamos comer juntos o fruto do conhecimento e ultrapassar os limites do pensamento com o Macintosh, pois não seremos mais punidos por isso... Desde o princípio, a Apple se vendeu como uma manifestação prometeica, destemida, audaciosa e apaixonada da emancipação tecnológica das novas gerações. O discurso de Jobs deixava claro que a empresa não oferecia meros produtos, mas uma experiência mágica e memorável para enriquecer as vidas de seus fiéis (GALLO, 2013). A clássica propaganda do lançamento do Macintosh, exibida no Super Bowl de 1983, em que uma jovem heroína atlética destrói o monitor do Big Brother orwelliano diante uma plateia de indivíduos hipnotizados, e então anuncia um novo tempo de paixão, movimento, audácia, luz, cores e liberdade sob a efígie da maçã mordida, é um exemplo paradigmático do empenho pela constituição desse imaginário que atribui propriedades mágicas, míticas e heroicas a determinado uso das tecnologias, em contraste às ameaças reais ou imaginárias que as próprias tecnologias oferecem quando estão nas mãos dos inimigos.

Assim, a mística científica deixava de ser associada a pactos demoníacos: o mergulho de Fausto na magia e no conhecimento não era mais uma advertência, mas um convite. A bomba atômica, alerta máximo que indicava a perda do controle humano sobre a ciência, deixava de ser o símbolo máximo das tecnologias. Nas mensagens publicitárias, o espírito de liberdade, criatividade e subversão juvenil da contracultura encontrara no microprocessador um cérebro para reencarnar. Não é que os efeitos devastadores do progresso sem limites no meio ambiente tenham sido resolvidos. Tampouco o controle tecnocrático sobre a vida dos cidadãos tenha sido eliminado. Mas ao contrário das gerações anteriores, que inspirados por todas aquelas imagens, temia a ciência sem limites, o imaginário sobre as tecnologias do século XXI passou a privilegiar, de modo deslumbrado, o encanto, o brilho e a magia do conhecimento humano.

A ciência elimina os deuses antigos, mas faz nascer novos mitos. A nova era de tecnologias revolucionárias tem se mostrado capaz de produzir uma efervescência mítica sem precedentes. Não se trata, é claro, de um retorno às crenças medievais ou aos mitos primitivos. Mas de transformações. Por tudo isso, compreender a história recente

das imagens consagradas na cultura de mídia que estimulam uma relação de fascínio com as tecnologias oferece uma contribuição oportuna no conjunto de análises críticas sobre os discursos que induzem os consumidores a uma relação deslumbrada e passiva com os serviços e dispositivos tecnológicos.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Marx. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, R. **Mitologias**. 4 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. São Paulo: Best Seller, 2010.
- COMTE, Fernand. **Os heróis míticos e o homem de hoje**. São Paulo: Loyola, 1994.
- DELUMEAU, Jean. **Mil anos de felicidade: uma história do paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ELLUL, Jacques. **The technological society**. New York: Vintage Books, 1964.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: EURÍPEDES, et tal. **O melhor do teatro grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GALLO, Carmine. **A experiência Apple: segredos para formar clientes incrivelmente fieis**. Rio de Janeiro: Leya, 2013.
- GOETHE, J.W. **Fausto: uma tragédia**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GORDIS, Robert. The significance of the Paradise Myth. **The American Journal of Semitic Languages and Literatures**, v. 52, n. 2, p. 86-94, 1936.
- GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. Porto Alegre. L&PM, 2013.
- HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. **Os trabalhos e os dias**. [Introdução, tradução e comentários: Mary de Camargo Neves Lafes]. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KIDNER, Derek. São Paulo: **Sociedade Religiosa**. Edições Vida Nova, 2001.
- LANDES, David. **The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present**. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MCLUHAN, Marshall. **The Gutenberg Galaxy: When Change Becomes the Fate of Man**. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- _____. **Understanding Media**. New York: McGraw-Hill, 1964.
- MARLOWE, Christopher. **Doutor Fausto**. Portugal: Europa-América, 2003.
- NIETZSCHE, F. **O Anticristo: maldição ao cristianismo: Dítirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TURNER, Fred. **From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism**. Chicgo: The University of Chicago Press, 2006.

Isabel Jungk

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Brasil

Desire and sense in the associative chains of the subject of the unconscious

The algorithm of the linguistic sign, formed by the signified and the signifier according to Saussure, was radically reinterpreted by Lacan based on the notion of the Freudian unconscious. In this redefinition, Lacan proposes and explains why the signifier has primacy over the signified in unconscious processes, which are governed by desire which, in turn, always seeks to manifest itself through language. The signifier functions as *lettre*, being able to generate multiple associative chains from its materiality. Through these associations that break and go beyond the established logic of the language code, the process known as the point of *capiton* stops its slippage, giving rise to meaningful language manifestations that evince the desire of the subject. The present article seeks to explain schematically these semiotic processes of the unconscious, which are at the basis of the symbolic production.

Keywords

Unconscious, desire, *parlêtre*, signifier, sense, *point de capiton*

O desejo e o sentido nas cadeias associativas do sujeito do inconsciente

O algoritmo do signo linguístico, formado pelo significado e pelo significante conforme Saussure, foi radicalmente reinterpretado por Lacan a partir da noção de inconsciente freudiano. Nessa redefinição, Lacan propõe e explica por que o significante tem primazia sobre o significado nos processos inconscientes, regidos pelo desejo que sempre busca manifestar-se por meio da linguagem. O significante passa a funcionar como letra, sendo capaz de gerar cadeias associativas múltiplas a partir de sua materialidade. Por meio dessas associações que quebram e vão além da lógica estabelecida do código da língua, o processo conhecido como ponto de *capiton* detém seu deslizamento, dando lugar a manifestações de linguagem plenas de sentido que evidenciam o desejo do sujeito. O presente artigo busca fundamentar e explicitar esquematicamente esses processos semióticos do inconsciente, que se encontram na base da produção simbólica.

Palavras-chave

Inconsciente, desejo, *parlêtre*, significante, sentido, ponto de *capiton*

Para compreender como o desejo está atrelado à produção de efeitos de sentido para o sujeito do inconsciente, e como o próprio sentido se dá, os termos *significante* e *significado* merecem uma abordagem cuidadosa, uma vez que, tendo sido inicialmente definidos pela Linguística de Ferdinand de Saussure, foram totalmente reinterpretados por Lacan em função da noção de inconsciente freudiano. Faremos essas abordagens mostrando as diferenças de acepção de um e de outro para ambos os pensadores, passando pelo conceito de letra e as cadeias associativas que ela é capaz de gerar em função de sua materialidade, subvertendo os significados fixos da língua estabelecida, a fim de chegarmos à noção de ponto de *capiton*, também chamado de ponto de estofa, e que explica o mecanismo da produção de sentido.

O signo linguístico saussureano

Saussure, em seu *Curso de Linguística Geral*, propôs um esquema da constituição da linguagem em que os pensamentos e os sons formam uma massa amorfa, contínua, um verdadeiro “reino flutuante” de fluxos, como pode ser visto nas ilustrações abaixo:

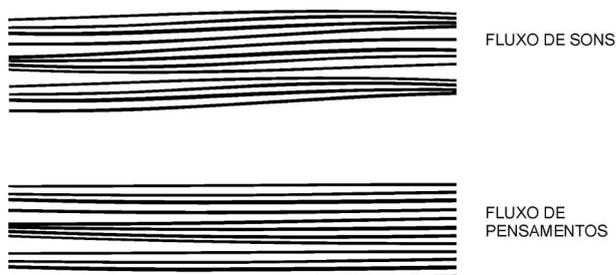


Figura 1 – Fluxo de sons e de pensamentos conforme SAUSSURE (CLG, p. 131)

Para explicar como a linguagem intervém nesse reino de fluxos, Saussure postulou que a criação do *significante* e do *significado* consiste em um corte nesses fluxos que age ligando dois elementos distintos, sons e pensamentos, e que assim engendram o signo linguístico, como evidencia o esquema a seguir:

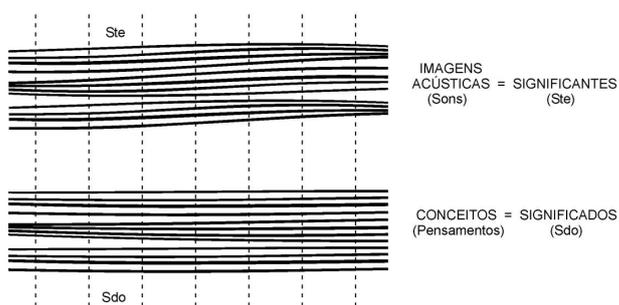


Figura 2 – Esquema do corte do fluxo de sons e de pensamentos (Nasio, 1995, p. 274)

Ou seja, para Saussure, o fluxo de sons é diferente do fluxo dos significantes, sendo a criação de cortes que produz a ordem *significante*, ao passo que o mesmo acontece com o *significado*, que advém de um corte no fluxo dos pensamentos. Dessa forma, o signo linguístico não é aquilo que une uma coisa a um nome, mas sim aquilo que

une um conceito a uma imagem acústica, pois “esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial” (CLG, 2006, p. 80). Saussure esclarece ainda que, embora chamemos essa imagem sensorial de ‘material’, isso se dá apenas neste sentido, e por oposição ao conceito, o outro termo da associação *signica* que geralmente é mais abstrato, por tratar-se de uma imagem psíquica.

Como uma entidade psíquica de duas faces, o signo linguístico é composto, assim, por dois elementos que são instituídos numa relação de associação, representada abaixo pelas flechas verticais. Saussure prefere então, substituir *conceito* por *significado* (*Sdo*), e imagem acústica por *significante* (*Ste*), exprimindo, esquematicamente a unidade linguística como signo da seguinte maneira:

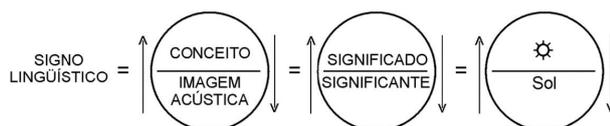


Figura 3 – Esquema baseado em DOR (1989, p. 29) e em GARCIA-ROZA (2005, p. 184)

Importante notar que essa relação *significado-significante* refere-se à significação do signo linguístico considerado como entidade isolada, e que a significação do signo não se esgota nessa relação, uma vez que ela também se dá em função da relação que um signo mantém com os outros signos da língua, aspecto que Saussure chamou de *valor do signo*. Com o conceito de *valor*, evidencia-se uma outra dimensão do signo, que passa a ser considerado também como um termo no interior de um sistema, numa relação horizontal formadora de cadeias *significantes*, como indicam as setas:



Figura 4 – Esquema do valor do signo conforme Saussure (CLG, p.133)

Segundo Saussure, o signo, como estabelecido pelo código da língua, possui ainda outras características, tais como: (i) sua *arbitrariedade*, ou seja, o signo é considerado imotivado em relação a seu significado, já que não parece existir elo necessário entre um conceito e a imagem acústica que serve para representá-lo; (ii) sua *imutabilidade*, pois uma vez associados *significante* e *significado*, esta ligação se impõe à massa falante, originando a submissão de uma comunidade linguística à língua para construir suas mensagens; e, finalmente, (iii) sua *linearidade*, isto é, o caráter linear do *significante* pelo qual evidencia-se a sucessividade no tempo da parte material do *significante*, uma vez que só é possível emitir um fonema de cada vez, numa sequência.

O significante para Lacan

A analogia estrutural entre certos processos da linguagem e o dinamismo inconsciente levou Lacan a importar o termo significante da linguística de Saussure, incorporando-o à psicanálise, porém, com outra acepção bastante diferente da original. No Seminário 20, LACAN (2008, p. 55) mostra no que o signo se diferencia do significante; para ele o signo não é “signo de alguma coisa, mas de um efeito que é aquilo que se supõe, enquanto tal, de um funcionamento do significante”.

Em psicanálise, portanto, o termo significante não designa uma realidade tangível, no sentido sensorial e material que Saussure lhe atribuía, mas sim uma espécie de causa de certos fatos que se materializam e se repetem ao longo da vida do sujeito falante, o *parlêtre*. Esse neologismo, criado por Lacan a partir da fusão das palavras *parler* e *être*, designa o sujeito como *ser de linguagem* no qual o inconsciente se expressa através da fala. Um significante é, assim, uma entidade formal, observável, apenas porque a ela estão referidos certos fatos, falas e atos do sujeito que se repetem com certa insistência.

Essa recorrência de efeitos significantes se dá porque a inauguração do aparelho psíquico e, portanto do sujeito do inconsciente, está relacionada à noção freudiana de recalque originário, uma primeira fase de recalque pela qual um representante psíquico da pulsão é recalcado, isto é, tem negada sua entrada na consciência, constituindo-se numa forma de fixação, sendo conseqüentemente substituído por outro, “criando o núcleo do inconsciente, com o qual outros representantes estabelecem ligações que podem eventualmente levá-los a serem sugados para dentro do inconsciente” (Fink, 1998, p. 98). O autor explica como Lacan iguala esses representantes aos significantes no nível do pensamento, uma vez que são os significantes que apresentarão as pulsões ao *parlêtre*:

De acordo com Freud, o inconsciente contém *Vorstellungsrepräsentanzen*, literalmente ‘representantes da (re)representação ou idéia’, mas em geral traduzida como ‘representantes ideacionais’. Eles são os representantes psíquicos das *Triebe*, pulsões. Na visão de Freud, são tais representantes (e não as percepções ou os afetos) que são recalcados. [...]

Lacan propõe que igualemos esses representantes aos significantes, palavras substituindo pulsões (isto é, funcionando como os representantes das pulsões) no nível ideacional: o nível da representação ou do pensamento. Os significantes são aquilo que permite que as pulsões sejam representadas: apresentados a nós como seres da linguagem. Começando a partir dessa equação de *Vorstellungsrepräsentanzen* como os significantes, o recalque é conceitualizado por Lacan como algo que leva à criação do inconsciente como base em um casal de significantes: o “significante unário”, que Lacan representa como S1, e o “significante binário”. (Fink, 1998, p. 98)

Lacan passa a fazer, então, uma distinção fundamental entre significante e significado e entre as duas redes de relações que eles organizam de forma independente. A relação, aparentemente fixa, entre significante e significado no sistema da língua, é suscetível de modificações na dimensão da linguagem, a partir das operações metáfora-metônimas do inconsciente, o que faz com que Lacan insista na noção de primazia do significante sobre o significado. Para ele, “o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo

que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante” (Lacan, 2008, p. 39, Seminário 20). Isso leva Lacan a inverter o algoritmo do signo saussuriano, passando a ser, ele próprio, o algoritmo lacaniano, a notação do processo significante, onde o significante se localiza acima da barra e o significado abaixo, sendo que a barra indica uma resistência à significação, já que separa um do outro e revela a autonomia do significante em relação ao significado, formadores de duas ordens distintas para Lacan, ficando assim, quebrada a unidade do signo defendida por Saussure. Para GARCIA-ROZA (2005, p. 186), “a cadeia dos significantes (ou cadeia significante) é, ela própria, a produtora de significados. É essa cadeia que vai fornecer o substrato topológico ao signo lacaniano, impondo que nenhum significante possa ser pensado fora de sua relação com os demais”. Nessa inversão, Lacan também passa a grafar significante com ‘S’ maiúsculo e significado com ‘s’ minúsculo, o que, esquematicamente, pode ser representado da seguinte forma:

$$\begin{array}{l} \text{SIGNO} \\ \text{LINGÜÍSTICO} \\ \text{(Saussure)} \end{array} = \frac{\text{SIGNIFICADO}}{\text{SIGNIFICANTE}} \neq \begin{array}{l} \text{ALGORITMO} \\ \text{LACANIANO} \end{array} = \frac{\text{S (Ste)}}{\text{s (sdo)}}$$

Figura 5 – Esquema comparativo entre o esquema do signo linguístico e o algoritmo lacaniano

O significante passará, assim, a consistir na estrutura sincrônica do material da linguagem, ao passo que o significado, aquilo que o rege ‘historicamente’, consistirá numa sintaxe ligada ao inconsciente, surgida da clivagem originária, pelo processo da metáfora paterna, onde um significante S2 representa e substitui um significante S1 recalcado. “Significante e significado são duas ordens distintas, constituindo duas redes de articulações paralelas. Há um deslizamento incessante do significado sob o significante e é a rede do significante, pelas suas relações de oposição, que vai constituir a significação do sonho” (Garcia-Roza, 2005, p. 187), bem como de todas as produções significantes do inconsciente, tais como lapsos, chistes, esquecimentos, entre outras manifestações.

Lacan propõe, ainda, um afastamento entre um significante e outro significante, sendo somente em outro momento em que será possível ter acesso ao significado. Essa abordagem fica ainda mais explícita na construção da cadeia significante, já que o seu sentido só se fecha retroativamente com o que ele chamou de ponto de *capiton*, como será mostrado adiante. “Os significantes são, pois, tributários de uma sintaxe que não lhes pertence ou pelo menos que não pertence ao sistema Pré-consciente/Consciente” (Garcia-Roza, 2005, p. 65). Cumpre notar, ainda, que a extensão da cadeia significante no inconsciente será diretamente proporcional à resistência à significação que ela vai oferecer, tanto no sonho, quanto na linguagem:

O importante a se destacar no emprego que Lacan faz desses dois mecanismos descritos pela linguística é o fato de que é através deles que se produz a ruptura entre o significante e o significado, fazendo com que, pela interposição de um novo significante, o significante original caia na categoria de significado, permanecendo como significante latente. Quanto mais extensa for a cadeia significante que surja nesse intervalo, maior será a distorção produzida. Se tomarmos o exemplo do sonho, teremos que ele resiste à significação porque uma série de novos significantes se interpõe entre o significante do sonho manifesto e o significado inconsciente portador do desejo. (Garcia-Roza, 2005, p.189)

Dessa maneira, Lacan se diferencia do estruturalismo e, portanto, da Linguística de origem saussuriana, na medida em que, para o inconsciente, o signo encontra-se subordinado ao significante. Como ressaltam SANTAELLA e NÖTH (1999, p. 68), “num retorno radical às descobertas freudianas e no contexto das novas cenas da linguagem, trazidas à baila pela linguística, J. Lacan buscou, nos tropeços e desfalecimentos da fala, irrupções da letra do inconsciente”.

O conceito lacaniano de Letra

Lacan, em seu seminário sobre o conto *A carta roubada* (*The purloined letter*, no original) de Edgar Allan Poe, cria seu conceito de letra, uma vez que em francês, *lettre*, quer dizer *carta* e, ao mesmo tempo, *letra*. No conto de Poe, uma carta comprometida é roubada e engenhosamente escondida pelo ladrão à vista de todos que, por isso mesmo, não conseguem encontrá-la. Lacan usa o conto como metáfora das mensagens que o inconsciente envia ao sujeito, revelando seus desejos através de suas produções que, no entanto, precisam ser decifradas. A letra é, dessa forma, o suporte material do significante, e isso permite dizer que a letra presentifica o que separa o significante do significado.

Em princípio, a letra designa a estrutura da linguagem na qual o sujeito está implicado, estrutura essa atrelada ao funcionamento do inconsciente, que leva a uma dupla *literalização* do sujeito, já que, por um lado, a linguagem com sua estrutura preexiste à entrada que cada um faz nela em um dado momento de seu desenvolvimento psíquico e, por outro, o sujeito, como locutor, toma emprestado à estrutura da linguagem o suporte material de seu discurso. Neste segundo aspecto, dois conceitos estão em jogo: o *discurso concreto* e o *suporte material*. O discurso concreto é determinado em relação com a linguagem, no que tange a sua estrutura, e com a fala, no sentido da execução individual da língua. A fala, por sua vez, é especificada na intersubjetividade da interlocução e na transindividualidade da linguagem e do sujeito.

Mas o aspecto mais relevante do conceito da letra talvez seja o de ser ela o suporte material do significante, que pode ser um fonema, um morfema, um vocábulo, um sintagma, uma frase, uma oração ou várias. O sujeito toma emprestado à linguagem, ou melhor, àquela porção da linguagem de que dispõe, o material para seu discurso concreto que, no entanto, não é isento de subjetividade, uma vez que é, ele próprio, o sujeito, determinado pela materialidade singular que a letra é:

A letra caracteriza o significante em sua materialidade, a materialidade é uma literalidade. O significante no seu aspecto material não é considerado somente no momento fônico, mas também no momento gráfico. Através de Freud, têm-se uma preponderância do que se pode chamar ‘escriturário’, quanto ao papel do significante na caracterização do representante psíquico da pulsão. [...]

No caso do capítulo dos *Écrits*, ‘A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud’, a instância caracteriza o momento sistêmico do inconsciente como instância da letra, ou seja, o inconsciente fica proposto ou caracterizável como sistema da letra ou a ordem da letra, o significante em sua materialidade. (Vallejo et al., 2008, p. 73-74)

Essa materialidade singular do significante, que pode ser considerada tanto no seu aspecto fônico, quanto gráfi-

co, não é um lugar, uma instância propriamente dita, mas sim, uma “ausência em seu lugar” que, no entanto, confere uma materialidade somática à linguagem. É por isso que, para Lacan, a linguagem se designa como “não sendo imaterial”, como tendo um corpo sutil, materializado no conceito de letra, cuja função de designar objetos ele toma emprestada à matemática:

Vocês deixaram passar isto, que eu disse, que a letra designa um ajuntamento. [...] as letras constituem os ajuntamentos, as letras são, e não [somente] designam, esses ajuntamentos, elas são tomadas como funcionando como esses ajuntamentos mesmos. Vocês veem que, ao conservar ainda esse como, me apego à ordem do que coloco quando digo que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Eu digo como para não dizer, sempre retorno a isto, que o inconsciente é estruturado por uma linguagem. O inconsciente é estruturado como os ajuntamentos de que se trata na teoria dos conjuntos como sendo letras. (Lacan, 2008, p. 53, Seminário 20)

Assim, a escrita é visual e a escuta é auditiva, no entanto, ao “ler”, isto é, interpretar as homofonias e os anagramas, por exemplo, presentes nas produções do inconsciente, é a letra que está em jogo, pois trata-se de uma materialidade da linguagem entendida como estruturadora do inconsciente e que, portanto, não pode ser pensada, de forma alguma, como uma materialidade *substancial* nos termos do que pode ser chamado de materialismo clássico. A letra é a sutil materialidade do inconsciente, que a molda a fim de produzir suas manifestações no âmbito do código da língua, expressando-se, ainda que para isso tenha que subvertê-lo. Dessa forma, para NANCY (1991, p. 38), a letra é matéria, mas não é substância, o que significa dizer que ela é um termo “inqualificável, aparentemente irreduzível a todas as oposições da conceitualidade filosófica tradicional, que, doravante, ocupará o ‘lugar mestre’ (se é que se pode, ainda, falar assim) naquilo que, a partir de Freud, é indicado sob o nome de inconsciente”. Dessa maneira, a letra é o suporte material do significante, e isso permite dizer que a letra presentifica o que separa o significante do significado, em oposição à linguística. Para compreender isso, é preciso pensar no sentido que a letra gera, a partir de sua apropriação pelo inconsciente, diferente daquele que ela traz em função do sistema pré-estabelecido da língua. Quando Lacan fala no sentido de que a letra é portadora, faz-se necessário entender isso como o sentido que a letra por si mesmo traz em sua combinatória, isto é, como os efeitos de sentido que ela é capaz de gerar por meio de redes associativas partindo de sua tênue materialidade:

Basta pensar em um lapso, no esquecimento de um nome, por exemplo, onde se tem toda uma rede associativa a partir de um significante. Há um fragmento que por si mesmo não é portador de significação, mas que na composição linguística produz um efeito de significado. Essa literalidade que produz um efeito de sentido é justamente o que, para Lacan, produz o efeito de heterogeneidade radical que está em jogo no inconsciente. Através dessa combinatória se articula um discurso totalmente outro e que está além da ordem dos significados que poderiam estar logicamente implicados. Portanto, quando Lacan fala do sentido da letra quer mostrar a preponderância do literal em relação ao significado que vai resultar em seu efeito. (VALLEJO et al., 2008, p. 82)

Ou seja, a letra é um fragmento que por si mesmo não é portador de significação, mas através do qual, o incons-

ciente, por meio de sua função simbólica, se expressa, o que leva à constatação de que, para a produção de um efeito de sentido, um significante (S) pode estar associado a muitos significados (s) e vice-versa, subvertendo o código linguístico, pois “a letra significante em sua combinação produz efeitos de sentido que divergem quanto ao sentido que ela poderia portar em uma relação biunívoca codificada na língua estabelecida” (Vallejo et al., 2008, p. 81). Essa multiplicidade associativa pode ser visualizada a seguir:

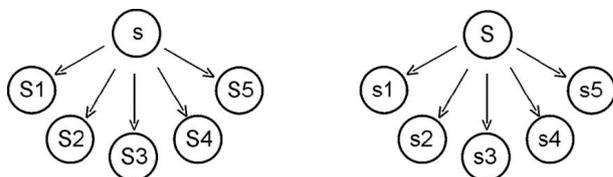


Figura 6 – Esquema com base em S. Leclaire, apud DOR (1985, p. 30)

De maneira bastante elucidativa, FINK (1998, p. 95) observa que o significado não é nada além daquilo que geralmente chamamos de pensamentos ou ideias, e que, por sua vez, os pensamentos são combinações específicas de significantes, ou seja, pensamentos se constituem de significantes organizados de uma determinada forma. Ele observa que compreender não é sempre um processo consciente, mas envolve sempre uma reconfiguração que assimila novos significantes em uma malha significativa já existente:

Quando você ‘pega’ o sentido de algo que alguém diz, o que ocorre além de uma localização da afirmação no contexto de outras afirmações, pensamentos e termos? Compreender significa localizar ou encaixar uma configuração de significantes dentro de outra. Na maioria dos casos, compreender é um processo não tão consciente quanto se poderia desejar, e que não exige nenhuma ação da parte do sujeito: as coisas se encaixam dentro da teia de conexões variadas entre pensamentos já ‘assimilados’. (Fink, *ibid.*)

Ponto de Capiton e o sentido *Après Coup*

Para Saussure, como vimos, significante e significado nascem do corte dos fluxos de sons e pensamentos, associando-se por esse ato de corte. Já para Lacan, um fluxo seria de significantes e outro de significados, transformando-se em cadeias associativas. Na relação entre as duas, Lacan coloca como vínculo o ponto de *capiton*, chamado também de ponto de estofo ou de basta – traduzido ao inglês como *quilting point* ou *anchoring point* –, pelo qual se detém o deslizamento significante. Para Lacan, “o ponto-de-estofa é, antes de mais nada, a operação pela qual o significante detém o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito, da significação. Em outras palavras, é aquilo por meio do qual o significante se associa ao significado na cadeia discursiva”, conforme DOR (1985, p. 39).

Outra diferença em relação a Saussure está no deslizamento das cadeias, uma em sentido contrário à outra, sendo o vínculo entre elas sempre retroativo, *après coup* (ou só-depois), como vemos no esquema a seguir:

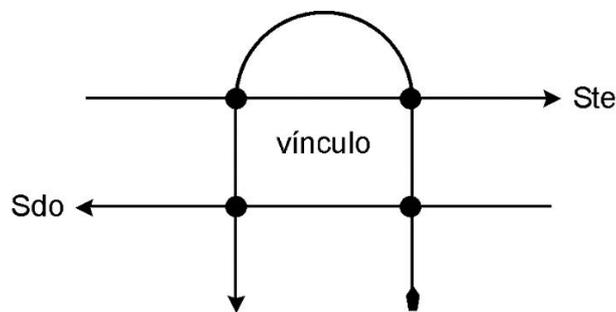


Figura 7 – Esquema do *après coup* (Nasio, 1995, p. 276)

A partir desse esquema em duas camadas, a linha dos significantes foi mantida com esse nome, tendo sido a inferior, a dos significados, interpretada como a cadeia do discurso comum, corrente, ou o que Lacan chamou mais tarde de “moinho de palavras”, em contraposição à palavra plena de sentido. Segundo NASIO (1995, p. 277), “essa interpretação da cadeia saussureana do significado foi muito importante: ela pressupôs a prevalência do significante, pressupôs que a palavra ‘plena’ só provinha dos efeitos do significante, e pressupôs que o significado era ‘dominado’ pelo significante.

No esquema abaixo, onde \$ = sujeito barrado, S = significante, S' = último significante, causa do ponto de estofo, e Δ = ao “que no sujeito o impulsiona, o força a manter uma determinada relação com o significante S”, conforme DOR (1985, p. 173), o vetor Δ→\$ é o vetor dos significados e esquematiza a operação de estofo da cadeia significante materializada por S→S', que se trata, em suma, de uma intersecção, que ilustra a propriedade do discurso segundo a qual é com o último termo de uma sequência falada que o primeiro e seus sucessores recebem sua significação. É o chamado valor do signo saussureano que se materializa a posteriori, ilustrado pelo sentido retrógrado do vetor Δ→\$:

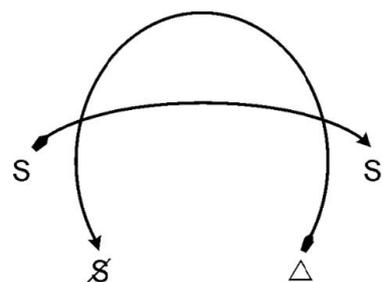


Figura 8 – Esquema simplificado da operação de estofo, segundo Dor (1985, p. 107)

Assim, cada termo é antecipado na construção dos outros e, inversamente, sela seu sentido por seu efeito retroativo. Somente e sempre retroativamente é que um signo faz sentido, em função de que a significação de uma mensagem só acontece ao final de sua própria articulação significante, como mostrado no esquema acima. “Esta dimensão retroativa do sentido é materializada no esquema do ponto-de-estofa pelo sentido retrógrado do vetor Δ\$; dito de outra forma é na dimensão da posterioridade que o ponto-de-estofa detém o deslizamento da significação” (Dor, 1985, p. 40).

Apesar do ponto de capiton representar a relação entre

significante e significado como no corte saussureano, ele introduz no processo do discurso uma dimensão que poderia ser chamada de ante linguística por anteceder-la, e que pode ser chamada a dimensão do desejo. Em função da força da demanda, o desejo fica obrigado a se manifestar por meio da língua, sendo, portanto, cativo do processo de linguagem. Contudo, o desejo possui uma anterioridade lógica em relação ao discurso no qual se manifesta, fazendo com que a própria linguagem, como um todo, fique tomada nas redes das determinações inconscientes do desejo ao ser utilizada pelo sujeito:

A evidência mais imediata desta intrincação do desejo, do inconsciente e da linguagem manifesta-se no caráter radicalmente contingente do sentido. O desdobramento do discurso no fala-ser (parlêtre) impõe, com efeito, esta consequência de que não há sentido em si. Não há outro sentido senão o sentido metafórico. O sentido só surge da substituição de um significante por outro significante na cadeia significante. Em outras palavras, trata-se antes de tudo da primazia do significante sobre o significado. (Dor, 1985, p. 148)

É por esse elemento, o desejo, que a relação entre significante e significado representada pelo ponto capitoneado não pode ser reduzida a uma simples intersecção, o que leva Lacan a propor uma representação mais estruturada:

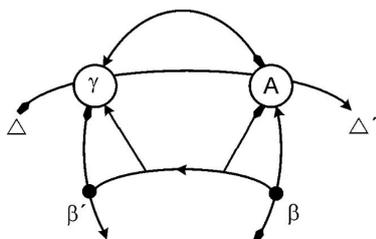


Figura 9 – Esquema da operação de estofo segundo Lacan, conforme DOR (1985, p. 152).

Nesta representação, a cadeia significante passa a ser representada pelo vetor $\rightarrow\Delta_{\gamma}A\Delta'$, que será substancialmente constituído por fonemas, unidades desprovidas de sentido que combinadas, produzem os significantes, e que se prestam a uma pluralidade de efeitos significantes, como por exemplo, a homofonia. Como observa DOR (1985, p. 151), “em razão da primazia do significante sobre o significado, esta cadeia constitui um lugar favorável às possibilidades de operações metafóricas e metonímicas, uma vez que as metáforas e as metonímias se elaboram sempre sob a forma de substituições significantes”.

Por sua vez, o circuito $\Delta_{\beta\beta'}\gamma$, conforme DOR (1985, p. 152), representa o discurso racional (ou também, círculo do discurso), que é o discurso comum constituído por elementos significativos, os significantes, ou os pontos fixos determinados pelo código ou língua. No círculo do discurso, em função das regras impostas pela língua, o nível de articulação da palavra fica com suas possibilidades de criação de sentido bastante reduzidas, já que, em certa medida, o sentido é fixado pelo próprio código, o que faz desse discurso concreto um lugar relativamente vazio, um lugar de palavra vazia como disse Lacan, em oposição à palavra plena, advinda do inconsciente.

O ponto A do esquema é o lugar do código, onde se encontram fixados os diversos empregos dos significantes.

É, assim, o lugar do referente simbólico, do Outro, do “tesouro dos significantes”. O ponto γ é o lugar de encontro com a cadeia significante, do remate do entrelaçamento, isto é, da mensagem, onde se constitui o sentido a partir do código.

O discurso comum passa aquém do enlace $\rightarrow A_{\gamma}$, que vai do código à mensagem, ficando no curto-circuito da falação $\rightarrow \beta\beta'$, onde o parlêtre esgota-se no registro da palavra vazia da falação. O ponto β é lugar do objeto metonímico, isto é, do objeto que é sempre delegado no lugar do objeto do desejo. Já o ponto β especifica o sujeito, o Eu (Je), ou seja, o lugar no discurso daquele que fala.

Em primeiro lugar, é claro que uma mensagem – seja ela qual for – só pode elaborar-se se este dispositivo existir em sua totalidade. Por outro lado, a palavra autêntica de um sujeito (a palavra plena) só pode advir no lugar da mensagem, porque uma cadeia de significantes desdobra-se sob a tutela de um código que governa sua utilização. Consequentemente, todo sujeito que engaja seu discurso no curto-circuito da ‘falação’, faz necessariamente ouvir muito mais do que ele crê dizer. Este acréscimo de sentido resultará de uma elaboração significante que deve ser situada na parte superior do dispositivo e que, embora tenha sido colocada fora de circuito, estará implicitamente presente. (Dor, 1985, p. 154)

Ainda segundo o autor (Dor, *ibid.*), é possível evidenciar o mecanismo construtivo desta criação de sentido, “examinando o funcionamento de um conjunto do dispositivo a partir de uma formação do inconsciente. Com efeito, se a articulação da linguagem é suscetível de criar sentido, ela só o consegue tomando por base processos metafóricos e metonímicos”.

Em outras palavras, esse efeito de sentido se trata de quando o deslizamento do significante se detém em uma manifestação “concreta” do inconsciente. Esse momento, não raro, revela-se na criação via metonímia ou metáfora de um lapso ou neologismo, ou até na insistência na escolha de uma determinada palavra, às vezes até, na impossibilidade de utilização de qualquer outra, pelo sujeito, para referir-se a determinada coisa, pessoa ou situação. É um ponto de repetição, de embotamento do uso da língua-código pelo parlêtre, que revela a força da ação que o saber do inconsciente sobre os desejos e o gozo do sujeito, exerce sobre o próprio sujeito, o que faz com que a linguagem também opere de forma independente, fora do controle consciente:

Muitas vezes temos a sensação de que escolhemos nossas palavras, outras vezes elas são escolhidas para nós. Talvez sejamos incapazes de pensar e expressar algo a não ser que de forma muito específica (sendo essa a única formulação que nossa linguagem – ou pelo menos aquela parte da linguagem que assimilamos e temos, digamos assim, à nossa disposição – nos oferece); e ocasionalmente algumas palavras irrompem e nos dão a impressão de não as termos escolhido (longe disso!). Certas palavras e expressões se apresentam enquanto falamos ou escrevemos – nem sempre as que queremos –, às vezes com tanta persistência que somos quase forçados a falar ou escrevê-las antes de sermos capazes de prosseguir. Uma certa imagem ou metáfora pode surgir em nossa mente sem que procuremos ou de qualquer forma tentemos construí-la e se atirar em nós com tanta violência que nada podemos fazer senão reproduzi-la e depois apenas tentar caçoar de seu significado. (Fink, 1998, p. 32-33)

Dessa maneira, essas expressões, são selecionadas em Outro lugar que não a consciência (Fink, *ibid.*). Sendo fruto de processos metáforo-metonímicos, como vimos, é por isso que Lacan sugere que as compreendamos a partir da interação constante de duas cadeias de discurso

que caminham aproximadamente paralelas uma à outra, embora em um sentido figurado visto que uma pertence ao inconsciente e outra ao sistema pré-consciente-consciente, cada uma se desdobrando e se desenvolvendo ao longo de uma linha temporal própria, mas com a possibilidade de, às vezes, interromper ou intervir na outra, como buscou-se evidenciar.

Considerações finais: o desejo como motor das produções do inconsciente

Compreender como o inconsciente subverte a ordem lógica estabelecida pelo código da linguagem, mesmo à revelia do sujeito consciente, implica reconhecer que, em seu nível mais fundamental, o sujeito é regido pelos processos do inconsciente que possuem sua própria lógica, a lógica do desejo, motor do inconsciente, que é marcado e movido pela falta de um objeto de desejo primevo e que busca manifestar-se constantemente em busca de satisfação.

Contudo, diferentemente dos desejos de ordem biológica, que visam a satisfação de certas necessidades, o desejo constitutivo do sujeito do inconsciente pode ser considerado indestrutível, uma vez que é capaz de sustentar-se em uma permanente insatisfação (Vallejo et al., 2008, p. 21). O desejo opera por deslizamento constante em um plano de contiguidade e, embora remeta o sujeito a uma falta primeira, se articula como uma busca infinita por uma satisfação que está sempre mais além. Essa busca, que desliza de objeto em objeto, manifesta-se em cadeias associativas, que rompem com as características do código linguístico, subvertendo a arbitrariedade e a imutabilidade dos signos da língua, rompendo até mesmo com sua linearidade, por meio de fusões e superposições dos ditos significantes, abrindo espaço para que o sujeito do inconsciente se manifeste e seja possível expressar com palavras o que em última instância se deseja, isto é, o sentido.

A psicanálise busca evidenciar “exatamente a verdade do desejo. Sua função é fazer aparecer o desejo que o discurso (racionalista) oculta, e esse desejo é o da nossa infância, com toda a carga de interdições a que é submetido” (Garcia-Roza, 2005, p. 66). Desejo esse que constitui o sujeito e que, de manifestação em manifestação, ou seja, de deslocamento em deslocamento e de condensação em condensação, alicerça a produção simbólica humana, sendo responsável pela ordem significativa em que estamos inseridos, ela mesma fruto de nosso desejo e busca de sentido.

Referências bibliográficas

ARRIVÉ, Michel. **Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e outros.** Trad. Mário LARANJEIRA e Alain MOUZAT. São Paulo: EDUSP, 2001.

CESAROTTO, Oscar; SOUZA LEITE, Márcio Peter. **O que é psicanálise.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem.** Vol.1. Trad Carlos E. REIS. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo.** Trad. Maria de Lourdes S. Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Obras psicológicas de Sigmund Freud,** vol. 1 (1911-1915). Luiz Alberto HANNIS (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,** vol. 6 (1901): Edição Standard Brasileira. Jayme SALOMÃO (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JUNGK, Isabel. **Linguagem, língua, alíngua. Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura.** Lucia SANTAELLA e Fani HISGAIL (orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2013.

KAUFMANN, Pierre (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud a Lacan.** Trad. Vera RIBEIRO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1996.

LACAN, Jacques. **O Seminário 20: Mais, ainda.** Trad. M. D. MAGNO. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1975].

NANCY, Jean-Luc; LABARTHE, Philippe Lacoue. **O título da letra: uma leitura de Lacan.** Trad. Sergio Joaquim de ALMEIDA. São Paulo: Editora Escuta, 1991.

NASIO, Juan D. **Introdução às Obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan.** Trad. Vera RIBEIRO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

REGO, Claudia de Moraes. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** Trad. Antônio CHELINI, José Paulo PAES, Izidoro BLIKSTEIN. São Paulo: Cultrix, 2006. (Citado como CLG, seguido do número da página).

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia. **Lacan: Operadores de leitura.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

Caio Menezes de Carvalho

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP)
Brazil

Theoretical considerations about the conditions of “open critic” in the trailers

Trailers are usually responsible for the first idea that the public has about an announced film. Thus, based on this publicity, expectations are built in relation to what will be put in development of the advertised work – sometimes under the form of presumptions. Being in part or fully confirmed or not in front of the experience of actually watching the movie, those expectations are what allow us to talk about a possibility of “open critic” in trailers, in order to transform a commanded relation, “given” by the work, in a level of (as minimal as it may be) critical, dialectic relation. By starting with the umbertian conception of open work, and encompassing discussions about the definition of art and characteristics of the aesthetic messages, this chapter thereby proposes to address the following question: does it also make sense to talk of trailers as an open work?

Considerações teóricas a respeito das condições de “abertura crítica” nos trailers

Os trailers geralmente são os responsáveis pela primeira concepção que o público tem a respeito do filme anunciado. Criam-se, portanto, com base nestas peças publicitárias, expectativas a respeito do que será posto em desenvolvimento na obra anunciada – não raro sob a forma de pressuposições. Estas expectativas, a serem parcial ou integralmente confirmadas ou não diante da experiência de ver o filme em si, são aquilo que nos permitem falar em uma possibilidade de “abertura crítica” nos trailers, a transformar uma relação ordenada, “dada”, com a obra, em um nível (mínimo que seja) de relação crítica. A partir do conceito umbertiano de obra aberta, a abarcar discussões sobre a definição de arte e sobre as características da mensagem estética, este capítulo propõe, dessa maneira, discutir a seguinte questão: faz sentido falar de trailers também como obra aberta?

Keywords

Trailers, open work, cinema, interpretation

Palavras-chave

Trailers, obra aberta, cinema, interpretação

Desenvolvido pelo semioticista Umberto Eco desde o começo dos anos 1960 e originalmente destinado a dar conta dos novos desdobramentos conceituais a respeito da definição de arte – atizados pelo aparecimento vanguardista de obras tais quais *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce ou a *Trilogia da Incomunicabilidade* (1960 – 1962) de Michelangelo Antonioni (sem falar, é claro, dos expoentes da música serial e da pintura informal) –, o conceito de “obra aberta” mostrou-se teoricamente extensível a qualquer obra de arte, independentemente de ser de vanguarda ou não. Dos estudos realizados e publicados nos anos ulteriores à *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (1962), de *Apocalípticos e Integrados* (1964) até *Lector in Fabula* (1979), passando por *A Estrutura Ausente* (1968) e culminando (em termos de arcabouço teórico) com o *Tratado Geral de Semiótica* (1975), Eco empenhou-se progressivamente em acentuar os mecanismos que impõem, que permitem – e que também, diga-se não de passagem, limitam, represam – tais graus de abertura interpretativa pertinentes ao resultado do uso estético da linguagem. Seus estudos voltados para a história das poéticas – a configurar sua fase pré-semiótica – o levaram, desse modo, às problemáticas da recepção artística, que lhe desafiavam a responder “como uma obra de arte podia postular, de um lado, uma livre intervenção interpretativa a ser feita pelos próprios destinatários e, de outro, apresentar características estruturais que ao mesmo tempo estimulassem e regulassem a ordem das interpretações” (Eco, 2011, pág. IX). Se o diferencial do ato comunicativo estético é nos “reenviar antes de tudo não às coisas de que a obra fala, mas ao modo pelo qual ela fala” (Eco, 2015, p. 334) – fundando, assim, uma auto-reflexividade calcada em uma manipulação dos códigos de base –, uma obra de arte não deixa de exigir respostas originais traduzidas enquanto esforço interpretativo por parte do destinatário, seja este, por exemplo, um leitor ou um espectador, fazendo-o a perguntar a que ela, a obra, veio. O calibre desta resposta, desta abertura interpretativa, irá depender do quão demonstrável é o investimento da obra em cima de sua própria vocação em ser uma máquina pressuposicional e preguiçosa (Eco, 2011, p. 11) que exige que o destinatário faça uma parte do seu próprio trabalho, a fazê-lo tirar aquilo que o texto não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita (Eco, 2011, p. IX). Este investimento é o que nos possibilita falar em uma oferta de liberdade “que tende a sugerir não um mundo de valores ordenados e unívoco, mas ... um ‘campo’ de possibilidades, e que, para obtê-lo, exige cada vez mais uma intervenção ativa, uma escolha operativa” (Eco, 2016, p. 271). A menor ou maior ambiguidade de uma obra de arte está diretamente relacionada a este investimento¹– o qual está, por sua vez, vinculado ao que o semioticista chama de estratégia textual (Eco, 2011) ou idioleto estético (Eco, 2013, 2014), um código “próprio” à

obra, que se faz apreensível dentro de uma solidariedade contextual, sendo instituído ao mesmo tempo em que o produto de sua arregimentação é recepcionado. Uma obra de arte, portanto, outra coisa não é do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – universo a ofertar não só pertinências, mas relações contextuais entre tais pertinências. Se, como quer Eco (2012, p. 108), propor uma regra construtiva é formular uma teoria explicativa de várias leituras possíveis, o idioleto, regra que coordena as manipulações da linguagem, é aquilo que funda um sistema de relações internas que atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras, e uma análise de um idioleto deve mostrar a estratégia acionada pela obra como matriz de pertinências possíveis. Conclui-se, assim, com o semioticista italiano, que “não são as leituras que falsificam o idioleto, são as conjecturas sobre o idioleto que discriminam as leituras” (Eco, 2012, p. 109 – 110).

Por outro lado, aquele mundo de valores ordenados e unívoco citado acima – ou pelo menos explicitamente construído de maneira a querer estabelecer-se como ordenado e unívoco –, situado em relação de oposição a esse discurso aberto, concerne ao que Eco denominou de discurso persuasivo, característico do discurso publicitário, ainda que não exclusivo a este. Tal tipo de discurso seria o equivalente moderno daquilo que, na *Retórica* de Aristóteles, como nos lembra Eco (2015, p. 344), chamaríamos de discurso epidítico, acionado no intuito de exaltar ou desaprovar arguciosamente alguma coisa. Digo arguciosamente pois há em jogo uma tentativa de convencimento em cima do que está sendo dito, com base naquilo que se sabe – ou pensa saber – a respeito do que o ouvinte já sabe, já deseja, quer ou teme. Assim sendo,

O discurso persuasivo...quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela (Eco, 2015, p. 344).

Faz-se mister ressaltar, contudo, que nenhuma obra, por mais inquestionável que seja seu estatuto artístico, está à margem de acionar estratégias estéticas demarcadas, *mutatis mutandi*, por traços persuasivos / ideológicos², tal como *Boogie Nights* (*Boogie Nights – Prazer Sem Limites*, 1997) de Paul Thomas Anderson, ao colocar-se em posição de repulsa ao que a década de 1980 representou para o filme; ou *Bronenosets Potyomkin* (*O Encouraçado Potemkin*, 1925) de Sergei Eisenstein, ao louvar o poder do levante popular revolucionário diante de injustiças e violências institucionalizadas – isso para ficarmos apenas com dois exemplos bem diferentes entre si. São os idioletos de cada filme que nos permitem falar em recorrências identificáveis a formarem um sistema que alimenta uma ordem de interpretações – que, por sua vez, controlam a conjectura do idioleto. É o idioleto que regula o nível de abertura da obra; é a estratégia que arregimenta as interpretações legítimas. Faz-se permissivo, assim, a convi-

¹ Nas palavras de Eco (2013, p. 53), “uma mensagem totalmente ambígua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambiguidade produtiva é a que desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não-obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes”.

² Estamos nos referindo aqui às relações estreitas entre retórica e ideologia, no que tange às situações performáticas comunicacionais pelas quais são conotadas formas culturalmente reconhecíveis de pensa-se em sociedade.

vência de traços identificáveis de persuasividade – quando convir, obviamente, apontar a existência e o tipo de tais traços quando e se houver – em discursos estéticos. Na verdade, como aponta o semiótico:

A maior parte dos discursos que fazemos nas relações com os nossos semelhantes são discursos de persuasão. Temos necessidade de persuadir e de ser persuadidos. O discurso persuasivo, em si mesmo, não é um mal; só o é quando se torna o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos (Eco, 2015, p. 345).

Nada nos impede, portanto, de encarar o discurso persuasivo e o discurso estético (tradicionalmente associado ao discurso aberto) como coexistentes e, por consequência, inter-relacionáveis em uma mesma mensagem – ainda que esta imbricação, como não poderia deixar de ser, esteja sempre à mercê de predominâncias, seja por parte de um ou de outro tipo de discurso, a demarcar ou pressupor inteligivelmente determinada intencionalidade e determinado tipo de mensagem. Sendo assim, por mais que haja, dentro do escopo das expectativas relacionadas às experiências alheias de recepção do discurso artístico, uma maior condescendência ao trabalho cooperativo do destinatário em “preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco” (Eco, 2011, p. 11), qualquer empreendimento interpretativo deve justamente ter consciência do que é necessário proteger para abrir e não do que é necessário abrir para proteger (Eco, 2012, p. 11). O que nos remete, assim, aos direitos do texto; não necessariamente coincidentes com os direitos do autor empírico, mas sempre coincidentes com os limites da interpretação.

Caso possa haver discurso persuasivo no discurso estético, o que me possibilitaria e o que me dificultaria, portanto, a reivindicar, *mutatis mutandis*, uma implicação de abertura no discurso publicitário? Um contrassenso, *a priori*, far-se-ia presente. Todo texto, enquanto entidade a prever – e, em razão disso, desejar – determinado tipo de leitor – o leitor-modelo (Eco, 2011) – possui algum grau de consciência a respeito do que deseja evitar em termos de efeitos e/ou leituras por parte da recepção do destinatário previsto. E os profissionais da publicidade, pela natureza do discurso trabalhado por eles, se empenham em pré-programar com cuidado os modos de leitura. Eles, em razão disso, como nos lembra Eco,

escolherão para si um target (e o “alvo” pouco ajuda, pois espera ser atingido). Farão com que todo termo, que toda maneira de dizer ..., seja aquilo que previsivelmente o seu leitor possa entender. Empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso; para estar seguros de que se desencadeará uma reação de horror, dirão antecipadamente que ‘a esta altura aconteceu algo de horrível’. Em certos níveis, o expediente terá êxito (2011, p. 41).

Mas, como muito bem nos relembra também o próprio autor, é igualmente verdade que a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor (Eco, 2011, p. 38) ou, pior – ou melhor, a depender do caso –, a competência do destinatário pode, muitas vezes, não ser prevista com suficiência “por carência de análise histórica, erro de avaliação semiótica, preconceito cultural, subavaliação das circunstâncias de destinação” (Eco, 2011, p. 41). O caso, por exemplo, das propagandas³ da marca de cerveja *Schin*, ao querer positivar aquilo que é anunciado

como o “movimento Porque Sim”, “pra quem não curte ficar dando explicação pra tudo”, alimenta discussões a respeito disso. Se a ação de tomar essa cerveja é tão “entendível” quanto pagar um ano de academia e só ir a um dia – como fica claro nas propagandas, dentre outras situações retratadas por elas –, coloca-se em questão o quão conscientes os realizadores estavam a respeito das implicações cabíveis a estes comerciais. Sarcasmo crítico perante o critério de escolha do consumidor brasileiro de cerveja? Autodeboche em meio ao descrédito brasileiro do próprio produto posto em anúncio? Várias conjecturas podem ser postas em jogo.

Assim sendo, qualquer texto, incluindo os textos publicitários – usando aqui o termo texto em seu sentido *lato*, a abarcar uma “tessitura” de registros visuais, sonoros e verbais –, não deixa de ser também, de modo condizente a cada circunstância e contexto, uma máquina pressuposicional. Mas até que ponto é permissivo também falar em mensagens publicitárias que possibilitem estabelecer níveis consideráveis de interação comparáveis a uma relação de participação cooperativa com uma obra de arte? Recoloca-se, assim, em foco de estudo as possibilidades de interação com o discurso publicitário, persuasivo, desbancadas por práticas já coroadas pela cultura participativa, como o compartilhamento e a apropriação. Refiro-me, pois, a um campo, dentro do discurso predominantemente persuasivo, no qual tais níveis de interpretabilidade, de participação cooperativa, a colocar em dialética a forma e a abertura – no que diz respeito à mensagem – e a fidelidade e a iniciativa – no que concerne ao destinatário –, tão próprios a uma relação de comunicação com uma obra de arte, podem ser analogicamente trabalhados – dadas as devidas reservas a serem aqui expostas. Refiro-me, enfim, às propagandas de produtos artísticos, cujo teor exemplificativo mais imediato encontra-se na figura dos *trailers*.

1. Trailers como texto estético

Por mais que possa-se falar, consoante à argumentação de Silva e Costa (2014), em trailers de qualquer tipo de texto narrativo⁴, tais como romances ou *graphic novels*, abordaremos aqui o trailer enquanto propaganda a anunciar obras audiovisuais, em especial as obras fílmicas. Assim sendo, cabe aqui falar da definição de trailer – hoje já encarada como clássica –, feita pela historiadora do cine-

³ Veiculadas para o território brasileiro entre final de dezembro de 2013 e final de março de 2014. Amostra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XnXhsOHFYao>. Acesso em 25 de junho de 2019.

⁴ Por mais que qualquer texto não-narrativo possa desdobrar-se em um texto narrativo, atualizando algumas possibilidades que ele já encerra (Eco, 2011, p. 54), estamos aqui nos referindo àqueles textos a conter procedimentos de actorialização, espacialização e temporalização que demarcam uma fábula – o esquema fundamental da narração, com “a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente” (Eco, 2011, p. 86) – e, por consequência, um enredo. “a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flashback*), descrições, digressões, reflexões parentéticas” (Eco, 2011, p. 86 – 87).

ma Lisa Kernan, a pontuar a vocação dessa peça publicitária como ferramenta dentro da indústria cultural. Discerne-se o trailer⁵, portanto, como um breve texto fílmico criado para ser exibido nos cinemas⁶ e para apresentar imagens de um filme específico no intuito de promover o lançamento deste e comprovar sua qualidade (Kernan, 2004, p. 1). Impõem-se assim, de antemão, um estatuto peculiar a tais peças: são propagandas, pois objetivam divulgar e, por consequência, atizar ou aumentar o desejo de ver (consumir) o filme (mercadoria), mas o fazem, em sua maioria, recombinao de forma articulada e sintética partes desta mesma mercadoria narrativa para se constituir. Há, pois, uma ligação corpórea entre trailer e a obra anunciada, um compartilhamento de várias características estruturais, o que nos permite falar, dessa maneira, de trailers como textos, como assim definiu Kernan, mas também como paratextos, como nos ressalva Kernan na mesma página citada acima. Uma ambivalência a conter, em certa medida, um fundamento metonímico: o produto a ser consumido, o todo, está literalmente no trailer, ainda que não completamente.

Por meio da montagem, partes devidamente selecionadas da obra posta em anúncio são reconfiguradas de forma a expor, através de um ritmo narrativo próprio, uma síntese do *plot* do filme correlato – não raro com a ajuda de figuras verbais retóricas não necessariamente contidas no filme e que servem para ancorar a mensagem dentro de uma função publicitária mais bem definida. Tais figuras podem nutrir-se de um aspecto referencial (“do mesmo diretor de...”/ “dos mesmos produtores de...” seguido ou antecedido por alguns comentários elogiosos de alguma revista ou jornal ou/e pelo nome dos atores principais envolvidos) ou potencializar ainda mais a função emotiva ao tangenciar dramaticamente o assunto que a obra irá tratar (“*A world without hope... Without law... Without mercy...*”

⁵ Segundo Jon D. Ruiz (2007), as peças publicitárias colocadas sob a égide do termo trailer podem ser subdivididas em sete tipos específicos: *Theatrical Trailers*, que circunscrevem com maior precisão o *plot point* do filme; *Teaser Trailers*, que anunciam de maneira superficial o que será posto em trama, apenas colocando em jogo alguns fragmentos do filme; *Creative Trailers*, que usam material original – logo não pertencente *estruturalmente* ao filme correlato – para anunciar a obra em questão; *Clip Trailers*, que passam integralmente um fragmento do filme anunciado, incorporando, assim, uma representividade mais fortemente metonímica; *Behind the Scenes Trailers*, que intercalam fragmentos do filme com momentos de *making off*; *Video Game Trailers*, que fazem a anúncio de algum jogo eletrônico, podendo conter traços desses cinco tipos de trailers acima discriminados; e os *TV Trailers*, desenvolvidos não pelos estúdios veiculados diretamente ao filme anunciado, mas pelas redes de televisão, a ser exibidos nos intervalos comerciais destas. Neste artigo, ao falarmos de trailers, estaremos nos referindo mais especificamente aos *Theatrical Trailers*.

⁶ Atualmente, como nos mostra Silva e Costa (2014), o processo de *movie marketing* está cada vez mais se estabelecendo, contudo, dentro de plataformas digitais de exibição, tais como *youtube* e *vimeo*, em razão do detrimento do apelo propagandístico dos trailers nas salas de cinema. Isso facilita, inclusive, uma análise extremamente pormenorizada dos trailers, nos permitindo revê-los indefinidamente, pausá-los e observar planos que, de outro modo, passariam rápidos demais. Canais do *youtube* como o Omelete ou o do Gustavo Cunha valem-se disso para tecer várias presposições relativas ao que podemos esperar da obra posta em anúncio.

The world goes mad” presente no primeiro trailer⁷ do filme *Mad Max – Fury Road* [Mad Max – Estrada da Fúria, 2015] do diretor George Miller ou “*What doesn’t kill you... Makes you richer*” relativo ao trailer⁸ – para maiores de idade – do filme *Cheap Thrills* [2013] de E.L. Katz). E, se continuarmos demarcando as consagradas seis funções⁹ da linguagem propostas pelo linguista Roman Jakobson – a definirem os modos com os quais nós fazemos funcionar a comunicação –, a função estética¹⁰ demarca-se como aquela ferramenta que arregimenta o plano expressivo deflagrado, reformulando o conteúdo anunciado de maneira a pretender atrair a atenção do destinatário através da forma como o produto foi posto em anúncio. O ato da montagem fílmica, ao recombinao partes e elementos selecionados da obra divulgada – não raro com utilização de material adicional, como *titles* e enxertos de músicas que podem não estar na obra anunciada –, põe em evidência o tratamento, a manipulação particular do plano expressivo e funda, assim, a esteticidade do trailer. Por consequência, uma função metalinguística, de certo modo, deixa-se mais facilmente ser apreendida de textos fortemente arregimentados por uma função estética¹⁰, uma vez que há em circulação mecanismos de reconhecimento ou de aprendizagem concernentes ao modo como o texto nos foi apresentado tendo como base um código “próprio”.

Qualquer ambição estética não está isenta de estabelecer convenções e/ou principalmente lançar mão daquelas já estabelecidas enquanto tais, pelo fato de nada impedir que outros textos lancem mão de artifícios de comunicação baseados em um mesmo código que outrora apresentava-se como “privado” e “individual”, mas que, por ter sido bem-sucedido em termos de reconhecimento positivo dos pares, da crítica especializada e/ou do público, gerou imitação, maneira, consuetude estilística – que pode vir a ser base de contraponto para possíveis novas formas, como nos ensina toda a História da arte e da cultura. É o que nos permite, assim, demarcar várias fórmulas estabelecidas em vários trailers; ainda que estas fórmulas tenham representado, ao seu tempo e em certa

⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b_4nm9lCuo Acesso em 25 de junho de 2019.

⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GSA5VES-8ZpQ> Acesso em 25 de junho de 2019.

⁹ Eco (2011, p. 52), ao expor de maneira sintética as seis funções da linguagem de Jakobson, as ordena e resume da seguinte maneira: a) referencial: “a mensagem tenciona denotar coisas reais (inclusive realidades culturais)”; b) emotiva: “a mensagem visa a suscitar reações emocionais”; c) imperativa: “a mensagem representa uma ordem”; d) fática ou de contacto: “a mensagem finge expressar ou suscitar emoções, mas na verdade pretende unicamente verificar e confirmar o contacto entre os dois interlocutores”; e) metalinguística: “a mensagem elege para seu objeto outra mensagem”; f) estética – sobre a qual estamos nos debruçando com mais atenção. É importante ressaltar que estas funções podem vir inter-relacionadas em uma mesma mensagem, embora uma delas sempre predomine.

¹⁰ Dentro do discurso publicitário, o componente emotivo e estético são recursos fundamentais. “O valor estético da imagem retórica torna persuasiva a comunicação, quando mais não seja porque a torna memorizável” (Eco, 2013, p. 160).

medida, algum grau de inovação, de transgressão, como fica evidente, por exemplo, ao compararmos os trailers da década de 1980 ou 1990, tendenciosos no uso de uma voz em *off* a melhor conduzir a narrativa e a receptividade da peça publicitária, e os trailers da primeira década do séc. XXI em diante, a se empenharem em sintetizar o *aboutness* do filme divulgado a partir de um meticuloso exercício de redistribuição de seletas frases pronunciadas pelos próprios personagens da obra correlata.

É bastante tentador, contudo, satisfazer-mo-nos com estas convergências entre o que Eco descreve como “mensagem estética” e aquilo que entendemos como trailer a fim de elevarmos apressadamente essas peças publicitárias a uma possível categoria de obra de arte – por mais que estejamos conduzindo uma argumentação em prol de uma determinada “reserva de abertura” nos trailers, ainda que limitada, dadas as condições específicas em que isso pode se dar.

Se, como já dissemos, qualquer ambição estética carrega uma inovação e/ou uma tradição a manifestar-se como auto-reflexividade a despertar nossa atenção, solicitando-nos para um esforço interpretativo, permitindo-nos, em seguida, encontrar direções de decodificação, nos trailers esta ambição está completamente a serviço da obra anunciada por ele. O modo, nos trailers, pelo qual a coisa é dita é, por sua vez, estruturado de maneira a reforçar aquilo para o qual a atenção do espectador deve se ater: ao que é propagandeado, o filme. E o investimento de ambiguidade é desenvolvido de forma a fazer com que as escolhas interpretativas, quando houver, fiquem a ser oficialmente, digamos assim, confirmadas ou negadas pelo o que o espectador irá encontrar na obra, no filme. A valência paratextual do trailer, assim sendo, compromete mais do que consideravelmente as possibilidades desta peça de ser encarada sem ressalvas como uma obra de arte.

2. O paratexto e a “obra de arte”

É preciso ter cautela e circunspeção ao falar sobre a definição de arte. Roland Barthes, Abraham Moles e Roman Jakobson, por exemplo, como nos lembra Eco (2015), foram os primeiros estudiosos e críticos a desenvolver a consciência de que a obra é uma mensagem plurivalente que sempre sofreu várias investidas de preenchimento de significado por parte da História. O livro *A definição de arte* (1968), do semioticista italiano aqui trabalhado, prestar-se-ia melhor a ser titulado, na verdade, como o *problema da definição da arte*, observação ressaltada pelo próprio autor no prefácio às edições. Qualquer pessoa interessada em enveredar pelos labirintos da problematização do que é ou pode ser categorizado como arte – e não estamos falando necessariamente daquilo que escapa ou não ao escopo da chamada “grande arte” – deve fazer uma análise histórica e sociológica sobre o que determinada época ou civilização entende por arte e em seguida passar a procurar uma definição que compreenda também o fenômeno a ser posto em estatuto artístico. Eco, sempre interessado pela história das poéticas – o que o motivou a empreender pesquisas voltadas para uma compreensão fenomenológica das diversas concepções da arte presentes nos artistas e nas correntes de países e épocas distintas em sua fase pré-semiótica – permitiu-se, assim, pontuar uma breve concepção histórica do fenômeno “arte”

que pode ser encarado como uma base para as futuras definições do Eco semioticista (sensível também às considerações históricas sobre o fenômeno):

no âmbito da civilização ocidental do séc. XX tem se afirmado uma prática formativa capaz de realizar objetos móveis¹¹ – segundo uma dialética de programação e casualidade – que o público ou parte do público ‘conserva’ habitualmente como arte, ou seja, usando-os como estímulo concreto para considerações de ordem formal, deleites imaginativos e – não raro – reflexões de ordem cognitiva (2016, p. 218).

Se estes “objetos móveis” são definíveis em sua relação com quem os cria e com quem os frui, os paratextos, por outro lado, no que tange à categorização fundada por Genette (2009) – e aqui adaptada ao fenômeno trailer –, se permitem ser definidos apenas em relação com estes “objetos móveis”. Os trailers enquanto paratextos fílmicos encerram uma “abertura para a obra” uma vez que oferecem sugestões de leitura a nos nortear rumo a um viés de expectativa e interpretabilidade relativamente bem especificado. É um comentário, um discurso dos realizadores da obra sobre a obra e é direcionado àqueles interessados em fruir o filme, para que fiquem com mais vontade ainda de fruí-lo, e àqueles que possam vir a se interessar em consumir a obra. Há em jogo, portanto, uma completa relação de abnegação a fazer com que o foco das atenções seja sempre uma outra obra e nunca o próprio trailer – ainda que nada impeça uma subsequente avaliação estética, e, porque não?, crítica, do procedimento pelo qual essa relação de devotamento foi posta em anúncio. Mesmo os filmes que são continuação ou que foram previstos para terem alguma continuação não obedecem um nível tão grande de sujeição perante seu par.

Os trailers, dessa forma, não intencionam um diálogo crítico com a obra enunciada, mas também não impedem que uma abertura crítica a ela, em prol de qualquer expectativa suscitadas por eles – consideradas aqui enquanto contingências ou possibilidades sugeridas, porém não realizadas ou não bem desenvolvidas na obra –, seja levada a cabo. Se é possível, como afirma Eco (2016, p. 272), “que diante de uma obra de arte [no nosso caso, uma obra fílmica] eu compreenda os valores que ela comunica e que, ainda assim, não os aceite”, justamente devido ao fato de que “a arte não é o Absoluto, mas uma forma de atividade que estabelece uma relação dialética com outras atividades, outros interesses” (Eco, 2016, p. 272); e se é verdade que o trailer, mesmo sendo um paratexto, é uma forma fragmentada e abreviada de contar uma história presente em outra obra, e que, por conta disso, comporta uma narratividade própria, não desprovida de sugestionalidades no plano do conteúdo em razão da manipulação de elementos do plano da expressão correlato ao filme anunciado – a provocar respostas emotivas e também intelectivas –, o trailer pode funcionar, enfim, como um ponto de partida a depositar todo o rompante de possibilidades relacionais críticas entre a obra anunciada e o próprio trailer.

¹¹ É interessante notar como até a própria noção de arte como prática a produzir “objetos móveis” será questionada pela arte conceitual a partir das décadas de 1960 e 1970.

3. Uma abertura crítica

É inegável que o estudo da estruturação dos trailers nos forneça as chaves de esquematização de uma emoção posta em mira enquanto oferta e efeito. Definir este “mapa” é, portanto, falar de uma emoção estética (Eco, 2016, p. 163) correlacionada a uma série de artifícios levados a cabo enquanto estratégias de impacto (traduzíveis enquanto estratégias de venda). E nada impede que os trailers nos impactem tanto quanto a obra anunciada – ou até mais, pois tudo que pode representar aquilo de insondável encontrado por cada sujeito em determinada obra cinematográfica pode ser dado de maneira sintética e articulada nos trailers, o que potencializa o *punch*¹² que cada um sentiria ao rever a obra, já que ele é experienciado de maneira concentrada nestes paratextos fílmicos. Dado esse caráter de “máquina emocional a curto prazo” dos trailers, a estruturação dessas peças publicitárias vem obedecendo cada vez mais a uma estética de videoclipe, priorizando o elemento rítmico e colocando em segundo plano o conteúdo. Como afirma Mahomed Bamba:

O trailer é geralmente estruturado no modo de edição clipada em que o efeito do choque entre as imagens e o ritmo de sucessão dos trechos escolhidos interessa mais do que a informação objetiva que proporciona o filme. O trailer pode ser ruidosamente sonorizado como um videoclipe e ter uma montagem de tipo pirotécnico em que as dimensões sonora e visual têm preeminência sobre a dimensão narrativa. Neste caso, a tendência é que a ideia de produção de sentido propriamente dito seja substituída pela produção de afetos (Bamba citado por Silva e Costa, 2014, p. 106).

Temos que levar em consideração, no entanto, que toda resposta emotiva evoca um *background* intelectual, algum nível de decodificação semântica, o que faz com que o sensível e o inteligível, enquanto âmbitos do “ser-consciente”, imponham-se como difíceis de serem trabalhados como isolados um do outro. Nas palavras de Landowski:

a experiência chamada “estética” raramente convoca um deles [o sensível ou o inteligível] sem mobilizar também o outro. Como saber, por exemplo, se o prazer que experimento diante de certo quadro ou ao escutar certa canção é “puramente” da ordem do sentir ou se ele pressupõe – ou até mesmo produz –, ao mesmo tempo, determinada forma de conhecimento? (2002, p. 129).

Esta via de mão dupla entre o sensível e o inteligível, a nos impedir de falar em “produção de afetos” sem “produção de sentido”, é o que torna possível abordar as expectativas suscitadas pelo trailer dentro de vários níveis de delineamento.

Por mais que a “obra de arte” não esteja na íntegra, mas posta em anúncio de forma fragmentada – mesmo se estivermos falando de uma arte que proponha puro entretenimento ao leitor-modelo –, há, por conta da montagem, uma experiência estética na fruição dos trailers, a suscitar reações, seja em termos mínimos, cir-

cunscritos enquanto vaga impressão emotiva, ainda que sempre emoção estética (correlacionada, assim, a uma específica estrutura comunicativa que, por consequência, baseia-se em um sistema de significações); seja em termos mais intelectivos de inferência, de abduções, de palpites a colocar em jogo: (1) aquilo que ficou sugerido, ainda que no limiar da superficialidade, e (2) uma “competência enciclopédica” (Eco, 2011, 2014) que por tradição cultural aquele “mundo possível” (Eco, 1994, 2011) posto em anúncio nos remete, seja por meio de outros suportes, como as histórias em quadrinhos ou romances, seja por meio de outros filmes relacionados àquele filme anunciado pelo trailer.

Por mais que haja nestes paratextos fílmicos uma pré-programação dos modos de leitura, não há leitura isenta de níveis de pressuposições, quer estejamos falando de uma leitura que busca evidenciar-se no texto, em coerência a tudo que se encontra neste, na qual o leitor busca descobrir os “espaços de encaixe” entre sua interpretação e o texto – uma interpretação crítica ou semiótica, nos dizeres de Eco (2012, p. 12) –; quer estejamos falando de uma leitura na qual a pressuposição, diante da manifestação linear do texto, atua de forma a preenche-la de significado criando os “espaços de encaixe” – a definir uma interpretação semântica ou semiótica (Eco, 2012, p. 12). Eis o contraponto entre interpretar e usar um texto, respectivamente.

O trailer pode funcionar, assim, como um ponto de partida a depositar as expectativas enquanto projeções de possibilidades relacionais críticas ou semióticas, não raro de inspirações intervencionistas para com a obra anunciada pelo próprio trailer, pois há um germe de intencionalidade recriadora, em qualquer expectativa inutilizada. Estamos a falar, sim, do campo das aspirações reformativas com relação à obra posta em anúncio – sobre as quais é permissivo esboçar níveis e dentro dos quais as expectativas podem ser enquadradas. Mas estamos a falar única e exclusivamente das possibilidades reformativas dentro daquilo que pode ter sido sugerido, implicado, pressuposto, prometido, implicado no trailer e não foi efetivado ou não foi bem desenvolvido na obra original. Pois se assim não fosse, não faria sentido falar em interpretação, mas em um ato de complementação produtiva livre. Falar aqui deste tipo de abertura não convém, pois somente nos interessa aquela abertura que pode fundar uma relação dialética entre trailer e a obra anunciada; circunstância fundada por um posicionamento não usualmente condescendente – por parte do espectador – a essa condição de abertura que o trailer pode implicar, justamente porque nenhum trailer é desenvolvido em prol desse posicionamento – e o espectador sabe disso. Essa circunstância pode estar relacionada ao fato de que, em consideráveis vezes e para um considerável número de pessoas, o trailer pode ser “melhor do que o filme”. Portanto, encarar o trailer como possibilidade de abertura é posicionar-se criticamente perante a obra anunciada, seja em qualquer categoria de análise cujo direcionamento foi sugerido pelo trailer, mas não cumprido na obra. Esse posicionamento crítico, inclusive, pode colocar-se também em encômio ao filme anunciado graças a uma expectativa positivamente malograda. São os casos em que o filme é considerado “melhor que o trailer”, em outras palavras. Há de se levar em consideração, porém, que por conta da ambivalência dos trailers – por ser texto e paratexto

¹² Este nível de relação estética entre o destinatário e a obra é previsto pela semiótica umbertiana, ainda que esta não se devote àquela. “A semiologia só considera a obra enquanto mensagem-fonte e, portanto, enquanto idioleto-código, como ponto de partida para uma série de livres escolhas interpretativas possíveis: a obra como experiência individual é teorizável, mas não mensurável” (ECO, 2013, pág. 60, grifo do autor).

–, posicionar-se criticamente em relação à obra anunciada pautando-se em todo o arcabouço de sugestões depreendido dessas peças publicitárias é algo que aproxima um leitor semiótico de um leitor semiótico, permitindo que coexistam em um mesmo ato de leitura perante um trailer sem que sacrifiquemos o entendimento de “interpretação”.

3. Conclusão

Pode-se falar, portanto, de trailers como “obras abertas” apenas sob a condição limitada, mas teoricamente sustentável, de “abertura crítica” perante a obra posta em anúncio pela própria peça publicitária – quando e se o texto/paratexto assim evidenciar-se enquanto tal, a fundar algum grau de circunstância dialética. Condição que reforça o quanto os trailers são dependentes da obra a qual eles anunciam até para poderem ter alguma “reserva de abertura”. Esta dependência, a querer alimentar nossa curiosidade em ir atrás do filme – o verdadeiro centro das atenções –, não raramente coloca os processos de sugestibilidade em um nível tão raso quanto possível, muitas vezes raso até demais para se depreender expectativas de cunho intelectivamente mais elaboradas. Mas é somente dentro destes níveis de expectativas suscitadas por estes textos/paratextos que se impõem a única condição pela qual podemos falar de um trailer enquanto “obra aberta” ou não.

Referências bibliográficas

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad.: Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**; tradução de Giovanni Cutolo. Trad.: Giovanni Cutolo. 10º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A definição de arte**. Trad.: Eliana Aguiar. 1º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Trad.: Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2013. 4º reimpressão da 7º edição.

_____. **Lector in fabula**. Trad.: Attilio Cancian. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Os limites da interpretação**. Trad.: Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva. 2012. 2º edição.

_____. **Tratado geral de semiótica**. Trad.: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. – São Paulo: Perspectiva, 2014. 5º edição.

GENETE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad.: Álvaro Fa-leiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KERNAN, Lisa. **Coming attractions: reading american movie trailers**. Austin: University of Texas Press, 2004.

LANDOWSKI, Eric. De **L'imperfection, o livro do qual se fala**. In GREIMAS, A. J. Da imperfeição; pref. e trad. Ana Cláudia de Oliveira; São Paulo: Hacker Editores, 2002.

RUIZ, Jon D. **Definición y Natureza Del Trailer Cinematográfico**. Pensar la Publicidad. 2007, vol 1, n.2, 99 – 116.

SILVA, Marcel Vieira Barreto, & Costa, Ian. *A anunciação do inverno próximo: o trailer serial em Game of Thrones*. Revista **Passagens** – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Ceará. Volume 5. Número 1. Ano 2014. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1351> . Acesso em 25 de junho de 2019.

Ludimilla Carvalho

Universidade Federal de Pernambuco
Brasil

Contemporary image: processual, noisy and hybrid

Contemporary photography has hybrid methods and is aesthetically noisy. Due to analog and digital medium exploration against “apparatus program” (Flusser, 2011), many artists contribute to confirm the processual vertent of image that pressures important paradigms of photography, as instantaneous, indexability, trusting error and noise as topics to the develop an aesthetics that values the glitch, the time duration, and traces of materiality from used technologies.

Keywords

Image, hybridism, noise, aesthetic

Imagem contemporânea: processual, ruidosa e híbrida

A fotografia contemporânea é híbrida em seus métodos e ruidosa em sua estética. A partir da exploração de meios analógicos e digitais, contra o “programa” dos “aparelhos” (Flusser, 2011), diversos artistas estão contribuindo para consolidar uma vertente processual da imagem que tensiona paradigmas caros ao fotográfico como o instantâneo, a indexabilidade, apostando no erro e no ruído como temas para o desenvolvimento de uma estética que valoriza falhas, durações temporais, e os rastros da materialidade das tecnologias utilizadas.

Palavras-chave

Imagem, hibridismo, ruído, estética

Imagem numérica, algoritmos e mesmice

Quando as tecnologias digitais emergem e passam a integrar o conjunto de aparatos utilizados no campo da arte, sobretudo a partir dos anos 1980, muitas expectativas e promessas de renovação estética surgem. Alguns pesquisadores e também artistas ligados às questões que tangem à imagem no contexto de consolidação das “novas mídias” (Manovich, 2001), entre os quais podemos citar Couchot (2003), Ritchin (2008), Manovich (2001), celebraram as novas potencialidades trazidas pelo computador. O paradigma numérico trouxe a simulação, o remix como estratégia de autoria, o compartilhamento, a manipulação via software, a verve multimídia, a virtualidade, o automatismo dos algoritmos, entre outras possibilidades. Paralelamente, as tecnologias da imagem fotoquímica, foram dadas como mortas, posto que a partir daquele momento, parecia que todo um horizonte criativo se abria com as imagens de síntese, a interatividade modificando a relação entre espectador, dispositivo e a imagem que deixava de ser uma materialidade para se tornar uma efemeridade na tela, um evento acoplado ao aparato que lhe dava corpo, um modo de existência dependente da relação com o sujeito (Maciel, 2009).

Após os primeiros anos de euforia, percebeu-se que em alguns casos o que se executava no seio da cultura digital, sobretudo no âmbito da fotografia, não demonstrava exatamente a consolidação de novos parâmetros estéticos, mas operações que remetiam ainda às “teses essencialistas” (Fatorelli, 2017) do fotográfico. Conforme Manovich (1995) a imagem digital por vezes cai num paradoxo que é aperfeiçoar o realismo, o mimetismo, a representação, através de uma aparência “muito limpa, muito perfeita”, embora disponha também de uma série de atributos que a sujeita a vários rocedimentos criativos; há casos em que mesmo a manipulação como estratégia artística é feita sem deixar rastros aparentes ao olho do observador, como por exemplo, nas imagens de Andreas Gursky (2016 - figura 1). Suas fotos juntam diferentes registros que parecem capturados de um só clique, por uma supercâmera, embora sejam fruto de uma montagem bastante discreta que cria paisagens inexistentes. Aqui percebemos exatamente o paradoxo a que se refere o pesquisador russo, pois embora alterada, a fotografia de Gursky, alinha-se de certa maneira à lógica de um “traço

do real” (Dubois, 2012), pois mesmo manipulada, ela se inscreve numa tradição realista.



Figura 1 — Amazon (Andreas Gursky, 2016)²

Valle (2012) detecta o momento em que mesmo de posse de câmeras digitais, fotógrafos utilizavam-nas tendo como referência parâmetros de equipamentos analógicos, o que a pesquisadora denominou de “fotógrafos migrantes”, pois que ainda não percebiam como tirar partido das especificidades de seus equipamentos. Baio (2016) assinala um fenômeno paralelo que talvez influenciasse tais comportamentos: o fato de as câmeras digitais emularem as analógicas em seus aspectos físicos, quando internamente, o sistema que produz a imagem é totalmente diverso (correspondendo a uma episteme ligada às sociedades conectadas em rede, ao universo da comunicação fluída e dos processos governados pelo computador). Lembremos que a fotografia clássica, de base fotoquímica, emerge num contexto industrial, e nasce do casamento entre a racionalidade científica e o anseio de registro da vida em uma sociedade que se desenvolvia à base de uma urbanização frenética - assim como ocorreu com o cinema e a pintura daquela época, que fortemente passaram a representar cenas cotidianas.

Imagem digital: remediação de estéticas

Uma questão que emerge quando colocamos a imagem digital sob um prisma estético, é entender que os sistemas computadorizados por uma característica de “remediação” (Grusin & Bolter, 2000)³ são articulações entre propriedades de meios anteriores e novas potências agregadas. Se pensarmos que os dispositivos digitais de imagem são operados por softwares, e que estes articulam parâmetros tomados de empréstimo de mídias físicas como o papel, a fotografia, o desenho, e acrescentam-nos às suas próprias características, originando artefatos com identidades específicas (Manovich, 2013), é possível entender que os meios digitais estão próximos das mídias físicas e mecânicas (apesar dos argumentos contrários):

“(…) visualmente, as mídias de computador parecem muito com outras mídias, mas elas agora funcionam de maneira diferente. Por exemplo, consideremos a fotografia digital, que frequentemente imita a aparência da fotografia tradicional. Para Bolter e Grusin, esse é um exemplo de como a mídia digital “remedia” suas antecessoras. (...) Se uma foto digital é transformada num objeto físico - ilustração numa revista, um poster numa parede, uma impressão numa camiseta - ela funciona da mesma maneira que sua antecessora (...) Mas se deixamos a mesma foto no seu habitat do computador - que pode ser um laptop, sistema de armazenamento em nuvem, qualquer dispositivo computadorizado que permite ao usuário editar sua foto e movê-la para outros dispositivos e na internet - ela pode funcionar de maneiras que, na minha visão, tornam radicalmente diversa a sua equivalente

¹ Disponível em: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon>. Acesso em: 01/11/2019.

² Para os autores a remediação é a representação de um meio em outro, uma forma pela qual percebemos a presença de determinada tecnologia em outra. A aplicação de filtros para o efeito preto e branco em imagens digitais pode ser considerado um exemplo de remediação, pois que as câmeras digitais não são capazes de fotografar em preto e branco. Ou seja, há uma presença de características do negativo no software.

³ Para os autores a remediação é a representação de um meio em outro, uma forma pela qual percebemos a presença de determinada tecnologia em outra. A aplicação de filtros para o efeito preto e branco em imagens digitais pode ser considerado um exemplo de remediação, pois que as câmeras digitais não são capazes de fotografar em preto e branco. Ou seja, há uma presença de características do negativo no software.

tradicional. Para colocar de outra forma, podemos dizer que a fotografia digital oferece a seus usuários muitas “possibilidades” que sua antecessora não-digital não oferece. Por exemplo, ela pode ser rapidamente modificada de inúmeras formas e combinada com outras imagens”⁴ (Manovich, 2013, pp. 61-62)



Figura 2 — Imagem do coletivo Basetrack (Balasz Gardi, 2010)⁵

Notemos que o pesquisador russo (cujo texto aqui citado situa-se na vertente dos estudos do software), faz uma reflexão fortemente técnica acerca da natureza dual do software, e por extensão dos produtos da cultura digital, mas não deixa de salientar que se atentarmos para o aspecto estético, a fotografia digital remete à analógica. Esse é um fenômeno que podemos identificar no uso de aplicativos que acrescentam efeitos visuais tomados de empréstimo de tecnologias analógicas ou eletrônicas, estranhas ao paradigma numérico. Um exemplo bastante interessante é o projeto desenvolvido pelo coletivo Basetrack (2010 - figura 2), que utilizou um app para dar às imagens a aparência das fotografias feitas com câmeras

⁴ Tradução livre de: “(...) visually, computational media may closely mimic other media, these media now function in different ways. For instance, consider digital photography, which often imitates traditional photography in appearance. For Bolter and Grusin, this is an example of how digital media ‘remediates’ its predecessors. (...) If a digital photograph is turned into a physical object in the world—an illustration in a magazine, a poster on the wall, a print on a t-shirt—it functions in the same ways as its predecessor (...) But if we leave the same photograph inside its native computer environment—which may be a laptop, a network storage system, or any computer-enabled media device such as a cell phone which allows its user to edit this photograph and move it to other devices and the Internet—it can function in ways which, in my view, make it radically different from its traditional equivalent. To use a different term, we can say that a digital photograph offers its users many “affordances” that its non-digital predecessor did not. For example, a digital photograph can be quickly modified in numerous ways and equally quickly combined with other images (...)”.

⁵ Reprodução do blog Lens. Disponível em: https://lens.blogs.nytimes.com/2010/12/21/covering-marines-at-war-through-facebook/?_r=0. Acesso em 02/11/19.

Polaroid. As fotos foram tiradas com Iphones.

Os fotógrafos do coletivo Balasz Gardi, Teru Kuwayama, Rita Leistner, Omar Mullick e Tivadar Domaniczky – produziram essas imagens numa cobertura da guerra no Afeganistão, e utilizaram-nas para que os soldados em missão no país pudessem se comunicar com seus parentes nos Estados Unidos. Eles justificam a escolha pelo iPhone como equipamento fotográfico pela praticidade - registrar e enviar rapidamente o material, além de não sofrer com as intempéries do lugar (poeira especialmente), mas não esclarecem o motivo da referência visual às polaroids.

“Uso câmeras com filme preto e branco, câmeras de plástico chinesas e o iPhone é apenas uma versão digital destas câmeras de brinquedo. Tira fotos muito boas e com qualidade. Os softwares de pós-produção são aplicativos baratos, como o que usamos, Hipstamatic e custou 2 dólares. O iPhone é a minha câmera profissional mais barata, só custou 800 dólares e é uma ferramenta que tem basicamente tudo que um jornalista precisa hoje”. (Gardi, online, 2012)⁶

Pelo exposto, a escolha da estética das imagens parece se dar mais pela disponibilidade oferecida pelo equipamento - a capacidade do software de simular mídias anteriores. Ao mesmo tempo, embora o Hipstamatic reproduza visualmente uma polaroid, há algo de estranho nas imagens, que “muito limpas” (Manovich, 1995) revelam sua natureza artificial.

Talvez, a ideia do Basetrack fosse referir essa condição de instantaneidade para imagens destinadas ao compartilhamento e acesso imediato na internet (utilizou-se no projeto o Facebook, Twitter e um site), utilizando para tal o capital simbólico da estética polaroid que transmite ainda noções como intimidade, despojamento, um certo estilo cool; características também presentes nos filtros disponíveis no Instagram:

“(...) a cultura da fotografia instantânea se firma não somente nas assimilações operacionais da fotografia digital, mas também se adapta a esta. São incontáveis, neste sentido, os aplicativos, atual coqueluche do mundo digital, que se voltam para a fotografia e, o mais interessante, transcodificando para os efeitos programados as respostas visuais que correspondem exatamente ao tipo de imagem entregue pela Polaroid e congêneres. O que é, sob o ponto de vista dos filtros e ajustes, o Instagram, senão vários estilos de texturas, cores e acabamentos que eram comuns à Polaroid? – memória plástica. Mais que isso, agregação de valor simbólico. O próprio nome Instagram apela ao conceito da imagem instantânea produzida com simplicidade e ao sabor do acaso”. (Silva Junior, online, 2017)

Conforme Fatorelli (2017), ao investir num viés “representativo” paradigmático do rastro indicial e do instantâneo temporal, a fotografia digital por vezes reafirma modelos estéticos conservadores que recusam as investigações dos meios e materiais, os hibridismos entre cinema, fotografia e pintura, os movimentos de oscilação temporal que articulam os estatutos fixo e móvel da ima-

⁶ ORTIZ, Fabíola. iPhone no front de guerra: coletivo de fotógrafos usa celular para registrar o Afeganistão. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/21545/iphone-no-front-de-guerra-coletivo-de-fotografos-usa-celular-para-registrar-o-afeganistao>. Acesso em 10/05/2019.

gem, o desvanecer da figuração, entre outras operações responsáveis por visualidades plurais do campo. O mesmo autor conclui que ao resumir-se à manipulação/alteiração de registros pré-existentes frutos da relação entre signo e referente, o digital não cria uma nova modalidade de imagem, fazendo-se signatário da mesma lógica vinculada ao modo analógico, características encontradas nos trabalhos de Gursky e do coletivo Basetrack aqui citados.

Desprogramação e mídias obsoletas

A partir desses breves exemplos, podemos compreender que ao mesmo tempo em que a imagem numérica é um campo aberto a investigações, com experiências ímpares (lembramos de filmes interativos, da tecnologia 3D, das instalações interativas, da maleabilidade da imagem que ganha movimento e efeitos gráficos), ela pode remeter a usos e modelos formais já disseminados na imagem fotoquímica, frustrando os anseios revolucionários em que alguns críticos e teóricos apostaram. Por outro lado, há diversos artistas que se dedicam com especial atenção a técnicas, materiais e procedimentos de elaboração da imagem, baseados em metodologias consideradas ultrapassadas (por pertencerem ao universo do analógico), entre os quais podemos citar rapidamente Rosângela Rennó, Cássio Vasconcellos, Luiz Alberto Guimarães, Dirceu Maués.

No momento de um questionamento a respeito dos reais ganhos do ponto de vista estético frente à emergência do numérico, algumas questões podem ser levantadas; a primeira delas diz respeito à ideia de superação das tecnologias anteriores, numa visão que se aproxima de um determinismo tecnológico que procura cegamente no surgimento de uma nova mídia a chave criativa de estéticas singulares. Nessa tônica, as tecnologias mecânicas e eletrônicas – a imagem fotoquímica, o vídeo, o filme em película – são colocadas sob a rubrica de “obsoletas”, ficando sua utilização aparentemente restrita ao interesse de alguns artistas e saudosistas. Ao mesmo tempo, essa “sobrevivência” de métodos artesanais e alternativos de feitura da imagem, a combinação de técnicas fotoquímicas e digitais (como por exemplo, o escaneamento de imagens registradas em película, a projeção ou saída digital de imagens realizadas em suporte físico), mostram-nos que a relação entre mídias analógicas e digitais é de convivência, afastando a tese de que há meios melhores que outros, uma perspectiva que os teóricos da arqueologia da mídia vem corroborar (Zielinski, 2006; Parikka, 2012). Para eles, a relação entre as tecnologias é de continuidade e não de oposição. E de fato, há diversos artistas interessados no cruzamento de tecnologias, que produzem seus trabalhos a partir de um saudável trânsito entre as mídias, sem se preocuparem com hierarquias entre meios. Assim, podemos lançar uma questão que relativiza essa dicotomia entre a identidade do meio – analógico ou digital – e volta-se para uma busca de experiências estéticas singulares a partir de uma postura não-convencional diante de quaisquer tecnologias: o que há em comum entre esses artistas que desenvolvem trabalhos alinhados à modalidade de uma “fotografia experimental” (Lenot, 2017), no sentido estético que esse termo pode adquirir? Em nossa opinião, os trabalhos que podem ser incluídos nessa categoria denotam que os artistas não têm pudor em explorar os materiais, revirar as funções dos equi-

pamentos, construir seus próprios dispositivos, criar insumos, misturar temporalidades, fazendo de suas obras registros de uma investigação das próprias mídias. Essa atitude parte de uma concepção da imagem como um espaço de experiência cheio de códigos a serem revisados criticamente.

Há uma convergência entre os procedimentos desses artistas e a relação entre mídias e seres humanos que o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) discute em suas teses sobre a fotografia. De acordo com Flusser (2011), a máquina fotográfica é uma “caixa preta” que já possui um “programa”, uma série de regramentos alinhados com o pensamento da época em que foi inventada. Entre as regras desse programa estão o automatismo, o pensamento racionalista que confia na reprodução do mundo concreto através de um aparelho desenvolvido com base em conhecimentos científicos, a ideia de congelamento do tempo, uma supervalorização da máquina que interdita as intervenções em seu funcionamento, etc. Os artistas que não aceitam fotografar de acordo com as regras do “programa”, Flusser (Ibidem) chama justamente de “fotógrafos experimentais”. Pois se eles se recusam a seguir os parâmetros de uma fotografia industrial, precisam criar seus próprios mecanismos expressivos, recusando o mimetismo, o realismo, a indexabilidade da “caixa preta” através de processos específicos. O pensamento flusseriano é um rico conjunto de ideias para entender as relações que vários artistas estabelecem com os meios na atualidade, seja resgatando antigas tecnologias, seja criando seus próprios algoritmos (Baio, 2015), seja aliando meios “obsoletos” e digitais, o que leva o nosso debate para um campo fora das remissões à tipologia da mídia empregada e reposiciona a imagem como resultado de projetos nos quais o caráter processual é um traço marcante.

Estéticas processuais e experimentação

O artista português José Luís Neto (1966-) usa em “Chromatic fantasy” (2002 - figura 3) um motor acoplado à câmera fotográfica, para que o equipamento avance o negativo a uma velocidade constante durante a exposição (Rodrigues, 2017). Utilizando esse dispositivo, pediu ao pianista João Paulo Estevas da Silva que olhasse fixamente a câmera por cerca de 3 minutos, e foi assim fazendo um retrato do músico; um retrato nada convencional, que captura os rastros, traços do que passou em frente à lente do equipamento, mas não uma fisionomia definida. O “modelo” diluiu-se em linhas cromáticas contínuas. O autor, diz que em fotografia é interessante o domínio dos métodos, mas que esse domínio ajuda exatamente a tirar proveito de acidentes e imprevistos ocorridos durante o processo (Neto, 2014)⁷, o que demonstra uma valorização dos aspectos processuais como catalisadores da própria estética. Trabalhos de artistas contemporâneos como José Luís Neto, Paolo Gioli, Michael Wesely, entre outros, exemplificam um pouco dessas experiências visuais que

⁷ Depoimento para o programa Entre imagens da emissora de televisão RTV. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-luis-neto/>. Acesso em 21/10/19.

originam o que Fatorelli (2017) de modo “apresentativo” da imagem: investigações no âmbito dos materiais e equipamentos que se descolam de uma necessidade realista ou mimética, que apostam numa investigação dos efeitos da duração, da luz, sobre os materiais empregados para construir imagens. “Chromatic fantasy” é uma experiência visual que demonstra a apreensão da duração de feitura do retrato, podendo ser colocada ao lado de exemplos clássicos de registro temporal (como a cronofotografia e o fotodinamismo), que ao exprimirem um tempo complexo atestam o status múltiplo da imagem fixa e criam uma relação problemática entre o tempo presente e o referente (Fatorelli, 2017, p.65).



Figura 3 – Detalhe da instalação Chromatic fantasy (José Luís Neto, 2002)⁸

O mineiro Eustáquio Neves, bastante conhecido pelos projetos em que mistura diversas temporalidades e espaços através da justaposição de vários negativos, realizou o vídeo “Abismo virtual” (2007 – figura 4), que segue o princípio de uma imagem híbrida. Para construir a obra, partiu de uma experiência pessoal: ao se mudar para uma cidade isolada, onde o sinal de internet e de celular eram precários, Neves começou a pensar em como a partir daquele isolamento geográfico, ficaria sua comunicação com outras pessoas, e por consequência a circulação de seu trabalho, as relações pessoais etc. Decidiu então desenvolver um trabalho a partir desse tema, e solicitava materiais diversos às pessoas que o procuravam para conhecer sua obra e seus processos criativos. Foi acumulando imagens em movimento, desenhos, fotos, e-mails, montou uma gambiarra para filmar com um celular antigo (que produzia imagens de baixa resolução). O resultado é um vídeo com diversas fontes de informação e referências visuais igualmente díspares, trabalhadas pelo fotógrafo de modo a expressar os caóticos meandros do diálogo na era da comunicação em rede, perpassando questões como a diluição das fronteiras entre intimidade e publicidade (dado que alguns participantes enviaram conteúdo pessoal), o hibridismo nas artes contemporâneas, a concepção da imagem como um acúmulo de camadas temporais (efeito encontrado também nas obras que o artista realiza apenas com suporte fotográfico), a não-linearidade do fluxo informacional (pois não há uma linha temporal conectando os elementos que compõem a peça), as relações interpessoais que se criam por meio da arte e nela. Em “Abismo virtual” a escolha por receber material de terceiros que funciona como estratégia de construção da obra, espelha a natureza da remixagem de uma cultura que se busca representar na própria obra.



Figura 4 – Trecho do vídeo Abismo virtual (Eustáquio Neves, 2007)

A paulista Cris Bierrenbach (1964-), é conhecida pelo interesse em processos clássicos da fotografia, como a goma bicromatada, a cianotipia, o papel salgado, mas ela não restringe sua investigação criativa a essas técnicas, nem tão pouco utiliza-as para fazer imagens que refiram de alguma forma aos seus usos originais. Ao falar sobre como escolhe seus equipamentos ela explica:

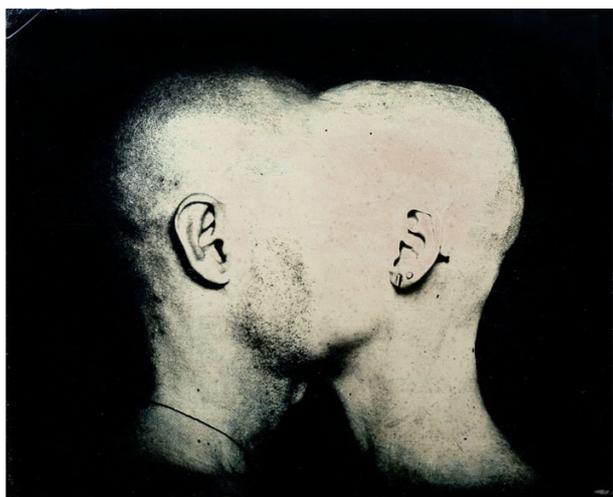
“Eu uso qualquer negócio. Porque também o que me interessa é fazer o cruzamento do analógico com o digital. Por exemplo eu tenho vários daguerreótipos que são feitos a partir de digital. Eu faço uma transparência, um positivo e passo isso pra placa. Então eu tenho daguerreótipo com Photoshop. Na verdade, pra mim, a questão mais divertida é essa fusão, essa subversão mesmo. De você juntar “lé com cré”(…) por que o meu daguerreótipo não pode ser “photoshopado” né?” (Bierrenbach, 2019)

A artista é frequentemente identificada em especial com o daguerreótipo, mas seus trabalhos nessa mídia são diferentes dos retratos posados que fizeram a fama dos daguerreotipistas do século XIX. A série “O encontro” (figuras 5 a 5.3) traz as cabeças de Cris e de um homem registradas em daguerreótipo. São 4 imagens do casal num ciclo que parece remeter ao início e o final de uma relação. Encontram-se, conectam-se, e seguem cada um voltado para um lado, sem contudo, separarem-se completamente. As cabeças “passam uma pela outra”, fundindo-se. É interessante como a composição sugere a união do casal – tanto pelo efeito de fusão das cabeças, quanto pela semelhança física, já que Cris aparece careca como o homem – na construção de um ser uno, que pertence ao domínio da imagem e somente a ela, estando também, numa certa medida, livre de uma demarcação rígida de gêneros - feminino ou masculino - pelo movimento da união. A série, estruturada numa sequência, forja um movimento que aproxima a fotografia do cinema, se pensarmos na transição imagem fixa-imagem móvel.

“Então eu tratei dois personagens um pouco quase sem gênero(…) claro que dá pra ver que é um homem e uma mulher, mas o assunto da careca é pra ter essas duas pessoas um pouco mais iguais possíveis. Pra fazer um comentário (que eu faço em outros trabalhos), sobre as relações afetivas. Sobre o que é encontro afetivo, que na minha opinião é um pouco um jogo, uma soma, mas também uma dissolução (…) tem várias maneiras de a gente ver, mas também tem vários tipos de relações afetivas né? Tem as que acontecem e permanecem, tem as que acontecem e acabam. Eu tenho alguns trabalhos não só em daguerreótipo, mas em outras mídias, que eu acabo

⁸ Reprodução do site do artista. Disponível em: <http://www.joseluis-neto.pt/en/01-03-00.html>. Acesso em: 21/10/19.

usando um pouco essa questão da relação. Eu tinha a minha foto, aí eu fotografei ele, e aí no computador eu fiz essa sequência que funde as duas pessoas. A série acaba elas fundidas, quando elas viram uma coisa só. E aí fiz os positivos, imprimi os positivos delas, e fiz o daguerreótipo. Também tem essa brincadeira com o formato cinematográfico (...) é como o Duane Michals faz as sequências dele que eu gosto bastante. São super sintéticas (...). (Bierrenbach, 2019)



Figuras 5 a 5.3 – O encontro (Cris Bierrenbach, 2011)

Esse trabalho associa várias técnicas:

“É uma sequência que eu fiz no Photoshop, uma fusão, e depois passei pro daguerreótipo. Na verdade, essa foto eu fiz quando eu fotografava ainda com filme, com negativo e slide, aí eu scaneei, fiz a fusão e passei pro daguerreótipo. Eu saí do século 20, fui pro 21 e passei pelo 19. Às vezes as pessoas perguntam, mas que equipamento você usa? Eu uso tudo. O que cair na minha mão eu uso. Não tenho o menor pudor e constrangimento. Eu gosto de experimentar com qualquer coisa que diga respeito ao universo da fotografia”. (Bierrenbach, 2019)

Nesse trabalho, o daguerreótipo é formato de saída, pois as imagens foram feitas em negativo, digitalizadas, alteradas no computador e depois transferidas à chapa física. Ou seja, há uma combinação de técnicas numa metodologia desenvolvida pela artista. Ressaltamos que o daguerreótipo é uma técnica cuja “gravação” ou “inscrição” da imagem dá-se através da exposição de uma chapa metálica sensibilizada por vapor de iodo. No processo tradicional, a chapa que recebeu vapor de iodo é inserida na câmera e exposta ao motivo. Após a exposição, forma-se uma imagem latente, que é revelada com vapor de mercúrio. Mas os trabalhos de Bierrenbach partem do princípio de que o daguerreótipo é maleável, e está sujeito a adaptações:

“O daguerreótipo é a única fotografia que não tem emulsão...eu parto de uma chapa prateada, super polida. Ela é um espelho. Um espelho perfeito, quanto mais espelho melhor. Aí eu coloco essa placa numa caixa com vapor de iodo, então o vapor na verdade... nada encosta na placa. O vapor vai deixar ela fotossensível. O processo que eu faço não tem outro vapor (de mercúrio). (...) eu faço um vapor só, e depois eu revelo na luz. Nem tem muito que explicar porque não se sabe direito o que acontece...você fixa e coloca um filtro vermelho e volta pra luz. Aí a imagem é revelada”. (Bierrenbach, 2019)

“O encontro” realiza na prática uma fusão de tecnologias que funciona a serviço de uma estética também híbrida. Ao mesmo tempo que a digitalização dá às fotos o caráter de limpeza assinalado por Manovich (1995) típico da imagética digital, o daguerreótipo, uma técnica antiga empregada numa versão adaptada, bagunça essa plástica muito perfeita com suas zonas de penumbra e o aspecto dissolvido de algumas áreas das imagens onde ocorre a fusão. Há nessa obra um encontro de técnicas vinculado tanto à temática quanto à forma. É interessante chamar

atenção para o modo como o daguerreótipo é apropriado nos trabalhos da artista, pois que além de ela fazer uma interrupção nas etapas do processo original (dispensando a revelação com o vapor de mercúrio), o aspecto final da imagem também é alterado. Para obter a imagem Cris Bierrenbach põe a chapa sensibilizada na câmera, fotografa e em cima da chapa deita uma transparência, obtendo assim uma daguerreótipo por contato: "(...) eu já fiz uma falcatrua aí. Enfim, eu uso a técnica não só da forma correta ou histórica, eu uso esses artifícios: filme, papel, impressão jato de tinta... eu uso isso pra fazer as impressões" (Bierrenbach, 2019).

Em "Daguedesenhos" (2011 – figura 6), ela utiliza um negativo velado (quando a luz queima a película, que já não serve mais para ser exposta e revelada), sobre o qual faz um desenho, que é em seguida transferido para a chapa do daguerreótipo. O resultado final não guarda vestígio da definição que caracteriza os daguerreótipos convencionais que tanto impressionaram as pessoas quando a técnica veio a público, em 1839. Aqui não se busca a beleza, a clareza, o detalhamento da chapa. A figura de uma mulher (que pode ser a própria Cris) é sugerida em traços simples, num trabalho que aproxima os campos da foto, da gravura e que constrói sua força expressiva sugerindo uma certa precariedade dos meios valorizada como uma estética.

"(...) eu fotografo o que eu quero e depois eu projeto aquilo num filme velado e faço um desenho, como se fosse uma câmera escura. E aí eu faço o traçado desenhado do que eu quero naquela imagem. É uma forma de simplificar a imagem, mas na verdade eu parto da imagem fotográfica pra fazer isso". (Bierrenbach, 2019)



Figuras 6 – Daguedesenhos, ponta-seca sobre chapa de filme 4x5 velada impressa em daguerreótipo (Cris Bierrenbach, 2011)

O próprio recurso de criar a partir de um negativo velado, já sinaliza as etapas de todo um processo de confronto ao "aparelho" (Flusser, 2011). Teoricamente, a matriz ve-

lada é a impossibilidade de uma imagem. Uma imagem que já nasceria morta (ou uma não-imagem?). Só que essa morte está dada no circuito convencional de captura pela câmera, exposição, revelação. Bierrenbach recusa essa via, e parte de uma matriz já processada pela luz; é dessa superfície queimada que vai emergir a personagem feminina. Note-se ainda, que ela é uma inscrição de uma imagem feita com ponta-seca (técnica de gravura em superfícies metálicas), o que confere o efeito de rusticidade que a imagem tem. O negativo recebe a gravação e essa imagem é transferida para o daguerreótipo. Há uma combinação de formatos e uma metodologia específica, pensada na composição desse trabalho e de outros.

Ruído como estética

As criações de Cris Bierrenbach, Eustáquio Neves e José Luís Neto servem de exemplo para compreendermos que o estatuto da imagem contemporânea é marcado por duas questões importantes: a primeira diz respeito à apropriação muito particular de tecnologias analógicas no cenário da cultura digital, sem descartar as possíveis alianças com as mídias da imagem numérica. Nesse sentido, os procedimentos são plurais e dirigidos por uma atitude desprogramadora, no estilo das ideias flusserianas. Além disso, esteticamente, esses trabalhos se inscrevem numa tradição que se afasta daquilo que Antonio Fatorelli (2013) denominou "forma fotografia", que é exatamente a filiação ao mimetismo, ao estilo fortemente indicial e a recusa às intervenções no dispositivo, nas cópias, ou seja, uma visão purista do medium fotográfico.

O resultado da articulação dessas características leva a pensarmos uma tendência da imagem atual a desenvolver processos de criação que resultem numa poética que valoriza o ruído. Segundo o pesquisador Greg Hainge (2013), que desenvolveu um amplo estudo sobre o tema, o ruído é parte inerente das expressões artísticas nos campos da música, da literatura, do cinema e também da fotografia (apesar da conotação sonora quase sempre associada ao termo). Ele também acredita que enquanto mantém um caráter de perturbação nas obras onde se manifesta, o ruído tem um potencial de produzir diferença. Se pensamos essas questões considerando as obras aqui citadas, ao exprimir esse ruído com a desconstrução de técnicas variadas de produção de imagem, os artistas conseguem exatamente se desapegar de normas, conceitos e valores estéticos ligados à ideia da "forma fotografia". Através dos ruídos que alcançam, estariam renovando o campo das experiências com a imagem. Felinto (2013), que também se interessa pelo assunto do ruído, explica:

"Ora, o ruído é aquilo que escapa ao controle, que perturba a ordem, que questiona o sistema. Paradoxalmente, ele é aquilo que obstaculariza o funcionamento do sistema, mas que ao mesmo tempo também o torna possível. De fato, a ordem se constitui através de sua oposição à desordem. O erro, o ruído são responsáveis por aquele aspecto de imprevisibilidade sem o qual não poderia existir diferença e, portanto, a dimensão produtiva do sistema. Um sistema é produtivo ao estabelecer diferença em relação ao seu exterior. Fosse ele inteiramente fechado, sem brechas, autocontido, suas possibilidades produtivas seriam extremamente limitadas". (p.57)

A análise do pesquisador brasileiro está conectada a reflexões sobre o ambiente da cultura digital, da arte e

das tecnologias, encontrando-se não apenas com o pensamento deleuziano, mas também com as proposições de Flusser, para quem o encontro entre seres humanos e tecnologia deve produzir inovações fugindo aos determinismos da máquina. Perturbando os ordenamentos, os modelos consagrados, o novo materializa-se através do ruído que é repulsivo, e que desenvolve a criatividade a partir do feio, de onde surge a informação (Flusser apud Felinto, 2013, p.63). Se lembramos que para o filósofo “informar é dar forma” (Flusser, 2017), podemos entender que a informação nova em termos de imagem surge em dar forma ao precário, ao híbrido, ao diverso, exatamente como fazem os artistas citados aqui. Suas apropriações particulares da tecnologia atravessam os domínios da fotografia, do cinema, da ilustração, e despididamente oferecem aos nossos olhos informação estética que nasce do tensionamento dos processos e das mídias.

Também propomos que a emergência do ruído se afirma na inscrição da materialidade das mídias, quando esta alcança o lugar das formas visuais. Ou seja, os trabalhos artísticos onde podemos identificar os mais diversos ruídos na imagem possuem em comum uma valorização das marcas físicas dos meios empregados: os riscos no negativo, a aparência das linhas no vídeo, a granulação, texturas e falhas de superfícies de impressão da imagem (papel, película, chapa metálica), a gama tonal e cromática. Além disso, na maioria dessas obras não se busca mascarar as intervenções e manipulações realizadas na versão final, o que para nós é sintomático de uma tendência, ou de um certo tipo de arte que se volta para o caráter processual e investigativo da imagem. Assim, os resultados demarcam as etapas de um percurso criativo (à semelhança de camadas de sedimentos depositadas numa rocha) no qual essa inscrição dos procedimentos é parte importante da própria estética.

Ressalte-se que na atualidade há não apenas um interesse salutar pelo tema do ruído (Krapp, 2011; Felinto, 2013; Hainge, 2013; Nunes, 2011; Menkman, 2011), mas que a emergência desse assunto na área da comunicação aponta uma redescoberta das potências criativas que podem surgir com base na exploração não-convencional das mídias, e que os exemplos inseridos nesse texto, apesar de predominantemente estarem vinculados aos usos contemporâneos de tecnologias analógicas da imagem, não se restringem a estas. Há uma série de artistas que já adotaram uma certa verve hacker diante das mídias computadorizadas e investem na criação de obras centradas nos erros e falhas dos sistemas inteligentes. Rapidamente, podemos citar artistas como Sabato Visconti, Biarritz, Ultraviolet, entre outros que podem ser associados a tendências da glitch art, e cujas obras exploram arquivos, informações, modos de funcionamento de programas e elementos gráficos típicos do ambiente digital para desenvolverem obras em que o ruído também é proposto como estética. Conforme Marino (2017) o glitch (cuja tradução é “falha”) guarda uma intenção subversiva de se afastar de padrões homogêneos, e os artistas filiados a essa vertente estão mais interessados no resultado de um processo do que na elaboração de uma obra de arte no sentido convencional do termo, pois “para esses artistas o importante é o processo, é corromper o aparato, desconstruí-lo, ir atrás do elemento falho. A ideia não é produzir algo esteticamente relevante, mas produzir esse enfrentamento” (Marino, online, 2017).

Através da apropriação do erro como base da criação, os artistas e as artistas partidários da glitch art manipulam algoritmos, trocam funções, misturam elementos de outras mídias, cruzam referências da cultura pop, e indicam que o universo da imagem plural e híbrida atual ultrapassa o debate identitário a respeito da base fotoquímica ou digital da imagem, encontrando nos temas do ruído e do erro, a chave para a compreensão de uma arte politicamente desprogramadora. Para nós, na medida em que valorizam tais aspectos formais e afirmam assim a valorização do ruído como uma poética (Nunes, 2011), essas obras além de afirmarem certa preocupação com a materialidade no campo da imagem, contribuem para repensar meios e técnicas a partir de um lugar crítico, para além das hierarquias entre meios e dos determinismos tecnológicos, ao mesmo tempo em constroem visualidades a partir do investimento em formas singulares que emergem de usos originais de equipamentos, materiais e ferramentas.

Referências bibliográficas

- BAIO, C. (2016). *Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital*. In: FATORELLI, A., Carvalho, V., & Pimentel, L. (Orgs.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad X, p.51-66.
- BAIO, C. (2015). **Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo, Brasil: Annablume.
- BOLTER, J. D., & Grusin, R. (2000). **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge, United States: MIT Press.
- COUCHOT, E. (2003). **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre, Brasil:UFRGS.
- DUBOIS, P. (2012). **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, Brasil: Papirus.
- FATORELLI, A. (2017) *Notas sobre a fotografia analógica e digital*. **Discursos Fotográficos**, 13 (22), 52-68. doi: 10.5433/1984-7939.2017v13n22p52
- FATORELLI, A. (2013). **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro, Brasil: Senac.
- FELINTO, Erick. (2013). *Cultura Digital, Redes e suas Perturbações Sistêmicas*. **Intersemiose**. ANO II (4), 54-65. Disponível em <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/02/04.pdf>
- FLUSSER, V. (2011). **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo, Brasil: Annablume.
- FLUSSER, V. (2017). **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo, Brasil: Ubu Editora.
- HAINGE, G. (2013). **Noise matters: towards an ontology of noise**. London, UK: Bloomsbury.
- JUNIOR, J. A. (2017). **Polaroid: os 70 anos da fotografia instantânea**. Disponível em <https://www.revistacontnente.com.br/edicoes/202/polaroid--os-70-anos-da-fotografia-instantanea>
- KRAPP, P. (2011). **Noise channels: glitch and error in digital culture**. Minneapolis, United States: University of Minnesota Press.
- LENOT, M. (2017). **Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale**. Paris, França: Editions Photos-inthèses.
- MACIEL, K. (2009). *Introdução*. In: **Transcinemas**. Rio de Janeiro, Brasil: Contra Capa Livraria.
- MANOVICH, L. (2001). **The language of the new media**. Cambridge, United States: MIT Press.
- MANOVICH, L. (1995). **The paradoxes of digital photography**. Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>
- MANOVICH, L. (2013). **Software takes command**. New York, United States: Bloomsbury.
- VILLEN, G. (2017). **'Glitch art', da subversão ao consumo**. (entrevista com Renato Petean Marino). Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/07/24/glitch-art-da-subversao-ao-consumo>.
- MENKMAN, R. (2011). **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam, Holanda: Institute of Network Cultures.
- NUNES, M. (2011). **Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. New York, United States: Continuum.
- ORTIZ, F. (2012). **iPhone no front de guerra: coletivo de fotógrafos usa celular para registrar o Afeganistão**. Disponível em <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/21545/iphone-no-front-de-guerra-coletivo-de-fotografos-usa-celular-para-registrar-o-afeganistao>.
- PARIKKA, J. (2012). **What is media archaeology?** Cambridge, United States: Polity Press.
- RITCHIN, F. (2008). **After photography**. New York, United States: WW Norton & Company.
- RODRIGUES, M. N. J. **A fotografia e a duração no trabalho de José Luís Neto**. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000300014
- VALLE, I. C. B. R. (2012). **Fotografando digitalmente, pensando analogicamente: a caixa preta da fotografia numérica** (dissertação de mestrado). Pontífca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- ZIELINSKI, S. (2006). **Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir**. São Paulo, Brasil: Annablume.

Simone Maria Rocha
Julian Andres Espinosa Sinisterra

UFMG / UFMG, European Magister UG
Brasil

Visualidad política en Latinoamérica¹ II: Imágenes de la Migración Venezolana en Noticieros de Colombia y Venezuela

A partir de las nociones específicas del medio y actos de ver políticamente connotados, este artículo pretende poner de manifiesto la televisualidad, con ayuda del análisis de estilo televisivo, de la migración de los venezolanos a países de América Latina a través de la experiencia visual y de las metaimágenes formadas en dos narrativas distintas del mismo fenómeno: las emisiones del 28 de agosto del noticiero colombiano *Noticias Caracol* y del noticiero *Telesur Noticias* del canal multiestatal *Telesur*, con sede en Venezuela. Concluimos que, más que imágenes del fenómeno, los telediaros concretan en la experiencia visual ofrecida metaimágenes de las tensiones que marcan las relaciones entre estos países y del contexto político que sustenta las representaciones visuales

¹ Este título hace mención a un artículo anterior en el que también dedicamos nuestros intereses investigativos a la relación entre televisión, cultura y cuestiones políticas en América Latina; cf. Rocha, Simone Maria. El Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. COMUNICACIÓN Y MEDIOS, v. 27, p. 106-118, 2018.

Palavras-chave

Televisualidad, estilo televisivo, migración venezolana, América Latina

Introducción

Como quien vive otro capítulo de *La Guerra de las Imágenes* (Gruzinski, 1994) que hace visibles aspectos de la historia cultural, política y económica de América Latina, los telespectadores de *Caracol TV* y *Telesur* son testigos, a partir de la mediación televisiva, del contexto político, la crisis y los conflictos vividos en Venezuela, bajo el comando de Nicolás Maduro y, más específicamente, el proceso de migración de ciudadanos venezolanos en busca de sobrevivencia en países vecinos como Colombia, Perú y Brasil.



Figura 1 — Imágenes de Caracol Noticias de migrantes venezolanos partiendo rumbo a Colombia.



Figura 2 — Imágenes de Telesur Noticias de retornados venezolanos en operación retorno desde Lima a Caracas.

Dada la importancia que la televisión posee en la constitución de los regímenes de visualidad contemporáneos al mostrar cuestiones sociales históricamente relevantes, este artículo pretende comprender, con la ayuda de la análisis de estilo televisivo según la propuesta de Jeremy Butler (2010), la visualidad de los emigrantes venezolanos a través de la experiencia visual ofrecida por dos narrativas distintas de este mismo fenómeno: las ediciones del 28 de agosto del noticiero colombiano *Caracol Noticias*, una de las principales cadenas privadas del país, y de *Telesur Noticias*, el telediario oficial de la cadena multiestatal *Telesur* con sede en Caracas, Venezuela.

Comprender/acceder a la (tele) visualidad contribuye a revertir la negligencia relativa a la dimensión formal-textual de ese medio (Butler, 2010; Martín-Barbero, 2008a; Mittell, 2010; Rocha, 2016), así como para la configuración de un lugar a partir del cual sea posible interrogar e interpretar las realidades de América Latina desde su representación visual.

Dicha propuesta implica de antemano rechazar enfoques críticos responsables de definir la televisión como mero dispositivo de transmisión desprovisto de estilo en función de las limitaciones tecnológicas y de las posibilidades de innovación. Considerar la televisión como capaz

de ofrecer una experiencia visual significa partir de su especificidad como medio, de su relevancia política en la construcción de los modos de mostrar y ver cotidianamente construidos y su significativa inserción en la experiencia cotidiana de las mayorías latinoamericanas.

1. (Tele)visualidades o la especificidad del medio televisivo

La importancia de pensar la experiencia visual ofrecida por la televisión involucra desde las interacciones entre imagen y sonido que dan forma a sus productos, las condiciones de recepción, así como el contexto de producción y de consumo de sus narrativas. Sin embargo, la imagen televisiva nunca se consideró digna de abordaje como potencia transformadora o concretizadora de una experiencia. Por el contrario, la crítica sociológica y las artes siempre se han referido a la televisión como un medio mediocre comparado el potencial artístico del cine.

La convicción de pensar la importancia, la potencia y las características de las interacciones entre imagen y sonido televisivo nos condujo al encuentro de la propuesta de los estudios de cultura visual. Orientados al entendimiento de los actos de ver y de mostrar cotidianamente instituidos, tales estudios actúan en la ruptura con disciplinas dogmáticas que tradicionalmente se ocupan de los estudios de la imagen para proponer una ampliación del campo y de los objetos. Traspasan el muro erguido por esas disciplinas en el intento de separar los objetos artísticos del contingente de otros tantos que se caracterizan por ser promotores de procesos comunicativos y productores de simbolismo apoyados en una circulación social de carácter predominantemente visual.

José Luis Brea (2005, pág 9) los define como “los estudios que tratan con la vida social de las imágenes” o “Estudios sobre el significado cultural de la producción a través de la visualidad” y pone de relieve la importancia de este concepto: la visualidad se refiere a la comprensión de manifestaciones históricas, sociales y culturales de cualquier experiencia visual (Servio, 2014) y corresponde al registro en el que la imagen y el significado visual operan (Knauss, 2006). Brea cree que es imposible hablar de hechos, fenómenos o medios de visualidad pura pues lo que se produce son actos de ver [y de mostrar] complejos resultantes de la cristalización de una densa amalgama enmarañada de

operadores (textual, mentales, imaginario, sensoriales, mnemotécnicos, medios, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y de un no menos espeso trenzado de intereses de representación en alza: Intereses de raza, género, clase, diferencias culturales, grupos de creencia, afinidades, etcétera. (Brea, 2005, p. 8).

Según Brea, la importancia crucial de los actos de ver se encuentra en parte en la necesidad de tomar una posición crítica ante la hegemonía visible del mito y la naturalización de estos actos que los comprenden siempre como un resultado de una construcción cultural. Frente a eso, Brea propone una epistemología política de la visualidad que asume la constitución construida y cultural -y por lo tanto políticamente connotada- de los actos de ver. Para este autor:

la enorme importancia de estos actos de ver -y de la visualidad tan considerada, como práctica connotada política y culturalmente - depende justamente de la fuerza performativa [2] que

conlleve, de su magnífico poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes -hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos - conllevan (Brea, 2005, p.9).

Para Brea estos actos de ver son tan importantes que demandan el desarrollo de un equipo analítico amplificado -un conjunto de herramientas conceptuales “indisciplinadamente transdisciplinables”- capaz de abordar de manera crítica la cuestión de los efectos performativos resultantes de las prácticas de ver emprendidas como producción de imaginario y de captar el impacto político que esa práctica y esa producción ejercen sobre las formas posibles de reconocimiento. Es lo que Brea (2005, p.9) entiende como “producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y sociabilidad”.

También WTJ Mitchell (2005) cree que es imposible hablar de medios de comunicación puros dado que “todos los medios son mixtos” (Mitchell, 2005, p. 20), si bien “no todos están mezclados del mismo modo, con las mismas proporciones de elementos”.

Este entendimiento de medios mixtos hace que Mitchell parta en busca de comprender cómo cada uno posee especificidades en sus mezclas y que, por lo tanto, es necesario pensar en términos de proporciones: sensoriales y semióticas. Para ello, Mitchell recurre a la concepción de medio tal como entendida por Raymond Williams:

Como escribe Raymond Williams, un medio es una “práctica social material”, no una esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por la técnica o por la tecnología. Los materiales y la tecnología intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados. Por tanto, la noción de “especificidad del medio” nunca se obtiene de una esencia singular y elemental: se parece más a la especificidad asociadas a recetas de cocina: muchos ingredientes, combinados en un orden específico, en las proporciones específicas, mezclados de manera particular y cocinados a una temperatura específica, durante una cantidad de tiempo específica. En pocas palabras, uno puede afirmar que no existen medios visuales, que todos los medios son medios mixtos, sin tener que abandonar la idea de la “especificidad del medio” (Mitchell, 2005, p. 20).

En el caso de las proporciones sensoriales, Mitchell retoma la reflexión de McLuhan pero advierte que los medios no son sólo extensiones sensoriales. Su especificidad está en el modo particular en que tales proporciones se concretan a partir de la práctica, de la experiencia, de la tradición y de las invenciones técnicas. Es necesario complementar la proposición de McLuhan y pensar en proporciones semióticas, en “mezclas específicas de funciones de signos que hacen a un medio ser lo que es” (Mitchell, 2005: 21). Mitchell argumenta que, aunque es necesario un análisis más exhaustivo de elementos sensoriales y semióticos, es posible identificar dos estructuras triádicas: la que viene de Hegel y con un “sentido teórico” - vista, oído y tacto - y la que viene de Peirce que ejerce la “función de signo” - icono, índice y símbolo. En el caso de proporciones sensoriales / semióticas es posible identificar esas seis variables en cualquiera de ellas.

Sobre la base de los argumentos de Mitchell, proponemos el concepto de televisualidad, entendiéndolo como las determinaciones históricas, sociales y culturales de la

experiencia visual específicas del medio televisual. Hablar de televisualidad implica convocar una red compleja que involucra a los instrumentales técnicos de producción y reproducción, las instituciones políticas y sociales, la cultura televisiva, las formas de figuración del mundo y la presencia del observador / espectador.

Al tratar específicamente de las representaciones visuales, Mitchell (2009, 2017) hace una distinción entre *Image* y *Picture*. A pesar de que ambas coexisten y son consideradas como “un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell, 2009, p. 21), el término *image* (imagen) es genérico y virtual, abarca objetos físicos y/o mentales, semejanzas, formas, motivos y articula una intersección compleja entre lo visible y lo legible, cuestionando inclusive la frontera entre la visión y otros sentidos (Mitchell, 2017, p. 25). Mitchell sugiere, entonces, el uso del término *picture*² para tratar de una imagen en su contexto de aparición, formada por prácticas y soportes materiales a partir de los cuales una imagen se muestra, o sea, de la situación de manifestación concreta de una imagen: “La *picture* es la imagen más el soporte; es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material” (MITCHELL, 2017, P. 118). Una *picture* se refiere a la situación completa en la cual una imagen aparece, considerando sus condiciones de recepción, esto es, la imbricación de la imagen, con el objeto y con el medio. En América Latina hablar sobre la importancia cultural de la televisión es reconocer su lugar histórico y fundacional en nuestra experiencia de modernidad heterogénea (Canclini, 2015) y su fuerte presencia en el cotidiano de la población. En nuestra Región las narrativas televisivas desempeñan un papel central al dar acceso a relatos de historia, de cultura y de política de nuestros países, así como de temas que atraviesan el cotidiano de la vida de las personas. Sus formas y representaciones siempre fueron fuente de entretenimiento, pero también de información y de conocimiento para las mayorías latinoamericanas.

El modo de organización de los géneros televisivos es una de las principales características culturales del medio (Martín Barbero, 1991). El telediario, siguiendo las premisas del propio periodismo, se propone como el género más neutro entre las demás estrategias de comunicación del medio. Su pretensión de neutralidad se basa en la estructura del formato, en la utilización de figuras de autoridad como presentadores reconocidos por el público, en la llamada directa a los espectadores cuando se trata de presentar la noticia. Más especialmente su credibilidad se basa en el trato dado a la imagen como elemento representativo de lo real: su uso parece pretender una fusión entre ambos, como si la imagen fuera la propia realidad. Sin embargo, si compartimos las premisas de los estudios de cultura visual, de la tesis presentada por Mitchell sobre la inexistencia de medios puros y si tomamos por base la epistemología política de los actos de ver [y de mostrar] entendemos que es posible elaborar una lectura crítica de la televisualidad conferida al fenómeno de la migración por parte de las emisoras ya citadas, con el auxilio del análisis del estilo televisivo.

² Adoptaremos la grafía en inglés por no encontrar un término correspondiente en español.

2. El análisis del estilo televisivo

Para desarrollar un análisis que nos permita avanzar en la reflexión, y llevar en “especificidad del medio” y los actos de ver [y de mostrar] televisivos políticamente connotados, proponemos la articulación entre televisividad y análisis del estilo televisivo (Butler, 2010). Butler (2010) defiende un entendimiento del estilo como cualquier patrón técnico de Imagen/sonido que desempeña un papel dentro del texto. Él asume que el estilo televisivo existe y que deja marcas en los textos ayudándonos a entender que la televisión tiene sus propias operaciones y es capaz de reelaborar sus patrones y procesos productivos en un contexto dado. De acuerdo con Butler, “estilo es su estructura, su superficie, la red que mantiene unidos sus significantes y a través de la cual sus significantes se comunican” (2010, p.15). La inspiración viene de David Bordwell (2008), estudioso de la historia del estilo en el cine, que buscó establecer que la poética se refiere al estudio de cómo las películas se agrupan y cómo, en un contexto dado, causan efectos particulares. Para Bordwell el estilo es la “textura tangible de una película, la superficie perceptual que nos encontramos cuando vemos y oímos, y esta superficie es nuestra base en el movimiento de la trama, del tema y del sentimiento- todo lo que nos importa” (Bordwell, 2008, p. 32).

Siendo el estilo una manifestación física del tema y de la narrativa, Butler interroga el poder significativo del sonido y de la imagen en la TV. Este entendimiento de estilo y su propuesta metodológica abren el texto a lo que Mitchell llama entendimiento post-lingüístico de una imagen. El nivel de observación exigido por un análisis formal despierta la atención del investigador para ciertos modos de mostrar cuyas especificidades van más allá de las elecciones formales.

Tal articulación es pertinente a partir de la reflexión del propio Mitchell cuando éste afirma que

Las posiciones relativas de la representación visual y verbal (o de la vista y sonido, el espacio y el tiempo) *en estos medios mixtos no constituyen nunca un problema meramente formal*, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica «científica». Lo que está en cuestión es precisamente el valor, la localización e incluso la propia *identidad* de lo «verbal» y lo «visual». (...) La relación imagen-texto en el cine y el teatro no es una simple cuestión técnica, sino que funciona como la sede de un conflicto, un nexo en el que los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación (Mitchell, 2009, p.85 - grifos do autor).

Siendo así, el objetivo de comprender la relación imagen / texto:

No es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la *función* de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un «concepto de periodo» histórico es discutible (Mitchell, 2009, p. 93 - grifos do autor).

En su modelo Butler presenta cuatro dimensiones de análisis: 1) *descriptiva*, que abre el texto al análisis; 2) la *analítica*, basado en los estudios de la “teoría funcional de estilo” en el cine de Noël Carroll; 3) la *evaluativa* y 4) la *histórica*. En este texto procuramos elaborar el análisis sobre la base de las tres primeras dimensiones [3]. Aun-

que el autor no ha desarrollado la dimensión evaluativa, por desconfiar de la existencia de parámetros para una evaluación de este medio, a partir del abordaje de una *picture* y su visualidad, creemos que los estudios de la cultura visual potencializan una experiencia visual; una experiencia que se concretiza en actos de ver y mostrar cotidianamente elaborados, pues tal cultura descoloca nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales y se centra en la experiencia visual de la vida cotidiana (Mirzoeff, 2003). No ignoramos que existan conceptos sobre observación y condiciones del espectador o regímenes de espectacularidad válidos en y entre las diferentes subdisciplinas visuales. Es claro que nuestras actitudes cambian dependiendo de si vamos al cine, si vemos la televisión o si estamos en una exposición artística. Pero la mayor parte de nuestra experiencia visual ocurre fuera de esos contextos de observación formalmente estructurados, pues “(...) la cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el vídeo e incluso la exposición de obras de arte de éxito” (Mirzoeff, 2003: 25).

3. La migración venezolana del noticiero privado colombiano Noticias Caracol³.



Figura 3 – Venezolanos caminan por la autopista em dirección a Colombia



Figura 4 – Diosdado Cabello, discurso en la instalación de la plenaria IV Congreso PSUV

³ Emisión *Caracol Noticias* del 28 de agosto de 2018: <https://noticias.caracoltv.com/colombia/canciller-hace-un-llamado-de-urgencia-frente-migracion-de-venezolanos-en-la-region>



Figura 5 – Venezolanos caminan por la autopista hacia Colombia

Las figuras 3 y 5 fueron exhibidas en la apertura del noticiero *Caracol Noticias* de la edición de enero 28 y muestran los ciudadanos venezolanos caminando hacia Colombia. Ambas forman parte de dos secuencias de *pictures* de esa apertura del telediario. La primera dura hasta 17 segundos, siendo interrumpida a los cinco segundos por el discurso del Presidente de la Asamblea Nacional Constituyente de Venezuela, Diosdado Cabello, durante la instalación de la plenaria del IV congreso del Partido Socialista Unión Venezolana PSUV que hace el siguiente comentario acerca de las *pictures*: “parece que esto fuera luces, cámara, acción. Los bajan de los autobuses. Una campaña contra nuestro país” (fig. 4). Después de este discurso algunas imágenes más de la travesía se muestran manteniendo el mismo patrón. En la segunda secuencia las imágenes son transmitidas bajo el rótulo ¿MONTAJE? instaurado en la pantalla por *Noticias Caracol* para abordar la cuestión que, un poco más tarde, será tratada por el Canciller colombiano como “crisis migratoria”.

En ambas secuencias predominan los planos conjuntos con varias personas, de tal modo que se expresa el fenómeno con la magnitud de una crisis masiva que demanda reconocimiento y providencias a nivel global. Las imágenes muestran a hombres y mujeres caminando por la carretera, llevando niños, pertenencias, juguetes. En la composición imagen/texto el telediario articula las palabras del mandatario venezolano no sólo con esas imágenes, sino también con otras de personas durmiendo en las calles, improvisando colchones, pidiendo limosna. Posteriormente, la presentadora de *Noticias Caracol* entra al aire y comienza la segunda fase del reportaje con el siguiente comentario:

Mientras Venezuela dice que la migración hacia Suramérica es un montaje, en Santa Marta decenas de familias arman cambuches en zonas de ladera, en Riohacha muchas duermen en las calles y no tienen alimentación. En Cúcuta las autoridades buscan darles alivio afiliándolos al Sisbén⁴.

Después de la entrada de la presentadora, la narrativa hace uso del primer plano y del plano medio para conferir visibilidad a los sujetos grabados. Esta escala de planos puede crear empatía y proximidad con las historias de mujeres que se encargan de múltiples hijos viviendo en lugares precarios, pequeños e insalubres (Figs. 6 y 7), que ejercen ocupaciones informales como ventas improvisadas de productos comestibles para sostener a la familia, haciendo de la cotidianidad una forma de sobrevivencia

en un nuevo país. La voz *en off* de la periodista anuncia: “Estas son las verdaderas caras de la compleja situación en Venezuela”.



Figura 6 y 7 – venezolanas relatan las dificultades y la búsqueda por alternativas para la sobrevivencia en Colombia.

El tercer segmento expone la posición del gobierno colombiano frente a la situación. El discurso del canciller colombiano, Carlos Holmes Trujillo, da título al reportaje: “Canciller hace un llamado de urgencia frente a la migración de venezolanos en la región”, al llamar a la comunidad internacional para elevar la situación de Venezuela a asunto de orden público internacional, solicitando que se tomen medidas en el ámbito global. El pronunciamiento de Trujillo se hace desde un lugar de autoridad: un plano conjunto cumple la función de ambientar el lugar de habla -un salón oficial enmarcado por la bandera nacional y un cuadro del libertador Simón Bolívar- y se deriva hacia un primer plano del canciller nombrando la cuestión como crisis migratoria siendo reiterado por la leyenda “Colombia lanza SOS por crisis migratoria”.

3.1 “Parece que esto fuera luces, cámara, acción. Es un montaje, una campaña contra nuestro país”.

Diosdado Cabello, Canciller venezolano

La *picture* de Cabello denunciando el tratamiento mediático a la situación venezolana está entrecortada por dos secuencias de *pictures*. La primera sugiere el caos y la crisis; la segunda inserta bajo las imágenes la franja con la interrogación ¿MONTAJE? como provocación a la acusación del Canciller. El noticiero mantiene las imágenes de la travesía para acompañar el discurso, lo que genera una tensión entre la dimensión visual y la dimensión verbal de las *pictures* y abre aristas entre los modos de interpretar el mensaje.

La acusación de escenificación hecha por el Canciller venezolano y traducida por *Noticias Caracol* como montaje, sinónimo de mentira, nos plantea una doble cuestión. La

⁴ Sistema de atención de salud pública.

primera es que el ministro sugiere una visibilidad mediática premeditadamente montada para calumniar a Venezuela y niega implícitamente el fenómeno de la migración. La segunda tiene que ver con el montaje en cuanto elecciones técnicas realizadas por el noticiero para la construcción narrativa y la concreción de una experiencia visual. Explorar tales opciones nos pone en contacto con la literalidad de la materialidad, con la posibilidad de que las *pictures* nos interpeleen y nos digan lo que ellas quieren en cuanto seres que figurativamente tienen deseos que no son los mismos de sus realizadores. Escrutando las *pictures*, indagarlas acerca de sus deseos, nos conduce a la visualidad que encadena la representación visual del éxodo venezolano bajo la perspectiva histórica y política de las relaciones entre Colombia y Venezuela.

Al explorar la capacidad de una representación visual deseada, Mitchell indica la necesidad de hacer un experimento mental de percibir las imágenes como formas que nacen, se multiplican, siendo que “otras permanecen marginales, o incluso mueren” (Mitchell, 2017, p.), es decir, observar la *picture* como un ser vivo. Significa un esfuerzo para entender su complejidad, para no someter el icono al *logos* -ni este a aquel- para pensar en la relación dialéctica entre texto e imagen, para entender que una imagen es capaz de auto-referenciarse, de auto-imaginarse y así, de proporcionar un discurso de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; de convertirse en una “metaimagem”. Mitchell (2009, p. 77) argumenta que la metaimagem (o metapicture) “[...] es el lugar donde las imágenes se revelan y se “conocen”, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia” y se cuestionan “lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas”.

En otras palabras, las *pictures* que muestran la acusación de Cabello de que *Noticias Caracol* estaría exhibiendo imágenes escenificadas y difamatorias sobre Venezuela, por un lado, y el rótulo irónico de montaje colocado en escenas de venezolanos migrando para Colombia, por otro, podrían ser considerados como la metaimagen de la relación entre Colombia y Venezuela. Ellas juntas producen reflexiones de segundo orden que nos dicen sobre las determinaciones históricas y sociales que están en la base de esas representaciones visuales.

Cuando la apertura de la noticia comenta sobre la acusación de montaje por parte del Canciller se tiene la producción de tal discurso en el sentido de decir que “las imágenes hablan por sí” y accionan nuestro auto-cuestionamiento en cuanto a las cuestiones políticas que exceden la pantalla. De acuerdo con Mitchell, la metaimagen habla de esta capacidad de la imagen dialéctica (Mitchell, 2009, p. 18) de colocarse como “[...] una apertura en la representación, un lugar donde la historia podría colarse por las grietas”. La visualidad -las determinaciones culturales e históricas de toda experiencia visual- se forma en ese punto de tensión dialéctica de las heterogéneas estructuras representativas que componen los campos de lo visible y lo legible.

Son las fisuras entre lo que es dicho por el Canciller y lo que es dado a ver por el noticiero lo que forma la metaimagen de la relación entre Colombia y Venezuela. Es por ellas que escurre la visualidad. Las fisuras dejan entrever las tensiones políticas entre los dos países y sus distintos

modos de ver, mostrar e interpretar el tema de la migración. Al titular el reportaje como “crisis migratoria” y presentar una declaración del político venezolano dudando de la veracidad de las imágenes, *Noticias Caracol* hace ver una autoridad miope que se rehúsa a ver y afrontar el problema, que relega a sus ciudadanos a una situación de verdadera tragedia humanitaria, como el desabastecimiento, la falta de escuelas, de medicamentos.

El cuestionamiento ocasionado por estas metapictures que privilegia una Venezuela decadente con un gobierno sin capacidad de cuidar de sus ciudadanos provoca en el telespectador una desconfianza sobre lo que ellas aparentemente muestran. El abordaje de los estudios de la cultura visual al atender para lo visible en su materialidad, implica, también, la atención para lo “invisible, lo no visto, lo no visible, lo no notado, también [para] la sordera y el lenguaje visible del texto; también llama la atención para lo táctil, lo auditivo, el fenómeno de la sinestesia” (Mitchell, 2002, p. 7). En esa interacción, se debe indagar también lo que en aquellas elecciones del qué mostrar evidencia la represión de otros elementos y en nombre de cuáles valores e intencionalidades comunicativas esa represión es hecha.

Por eso el gesto exige atención a las lagunas de la imagen/texto en las cuales es posible “demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio en blanco entre el texto y la imagen”. (Mitchell, 2009, p. 67). ¿Por qué se mantiene el gobierno y el régimen de Nicolás Maduro? ¿Cuáles son sus aliados y sus políticas sociales? ¿por qué, pese al desabastecimiento, pese a la diáspora venezolana por América Latina y por otras partes del mundo, parte importante de la sociedad se mantiene políticamente fiel a este gobierno?

El significado visual de estas *pictures* se articula con la insistencia del medio en la aparente amenaza que significa Venezuela para la región, que estaría, según el senador del partido de derecha Centro Democrático Álvaro Uribe, investida del intento de tomar el poder en Colombia con el apoyo del entonces presidente Juan Manuel Santos. Para lograr un éxito en las negociaciones del acuerdo de paz establecido con las FARC el entonces presidente Santos necesitó contar con la ayuda del gobierno venezolano, lo que le hizo optar por evitar críticas y sanciones de cualquier naturaleza al país vecino.

Esta postura asumida por el gobierno Santos despertó severas críticas por parte de Uribe y de políticos cercanos ideológicamente al uribismo. A fin de reiterar una política sistemática de construcción de mitos, falsedades y miedos alrededor de la firma de los acuerdos de paz, Uribe acuñó el término *Castrochavismo*, haciendo referencia a los mandatarios Fidel Castro y Hugo Chávez, quienes representaban las figuras visibles de las políticas del llamado socialismo del Siglo XXI. De este término se hace réplica tanto en medios como en intervenciones de políticos de derecha sin reflexión crítica alguna. O sea, la polarización de los colombianos alrededor del proceso de paz con las FARC en aquel momento constituye parte de la visualidad que contribuye a evidenciar lo que quieren decir las imágenes exhibidas en los medios de comunicación de masas y de la información política y en particular de la televisión hoy en Colombia sobre Venezuela.

4. La otra imagen de Venezuela

La propia Venezuela, por su parte, propone un tratamiento diferenciado de la situación de la migración de sus compatriotas. *Telesur Noticias*, en su edición del 28 de agosto, muestra una pequeña crónica de la vuelta a casa de los venezolanos que se encontraban en Perú, beneficiarios del programa social desarrollado por el gobierno de Nicolás Maduro, “Vuelve a la Patria”. La nota presenta el acontecimiento como una misión patriótica, casi militar, de ayuda al retorno voluntario de 89 ciudadanos venezolanos.

La presentadora del telediario anuncia el reportaje sobre los “89 ciudadanos venezolanos que fueron repatriados por el gobierno bolivariano desde Perú, acudiendo al plan “Vuela a la Patria” anunciado por el gobierno de Maduro durante la Cumbre de las Américas, como respuesta a las agresiones económicas que afectan a la población migrada. A los 26 segundos el piloto del vuelo encargado de la misión responde así a la periodista: “Listo. Estamos próximos a salir. Lima/Perú, la misión Vuelta a la patria”. Posteriormente la crónica pasa a describir la acción de la embajada de Venezuela que ofreció apoyo a “hombres, mujeres y niños que pronto ocuparían los asientos que siempre esperaron por ellos”.

La narración en *off* hace hincapié constantemente en que no se trataba de un vuelo corriente, sino más bien una “misión”, como lo dice el propio piloto: rescatar venezolanos engañados por la falsa esperanza de una vida mejor. De acuerdo a uno de los inmigrantes entrevistados “Hay venezolanos que están durmiendo en las calles, les hacen una oferta de trabajo y son mentira (sic)”. Y la historia continúa: “Dejaron el país que pensaron los recibiría como Venezuela cobija a los inmigrantes”. Las imágenes que interactúan con la narración muestran el movimiento de los venezolanos rumbo a su país: reunidos frente a la embajada de Venezuela, desplazándose en autobuses hacia el aeropuerto, viajando por las calles de Lima y en el propio aeropuerto de la capital peruana. El tono de desilusión por la experiencia en Perú marca las palabras de la reportera: “Perú Dejo huellas imborrables. El país que junto a otros hablan de la supuesta crisis humanitaria en Venezuela paradójicamente, no trata humanitariamente a los inmigrantes venezolanos”.

Víctimas de trata de personas, tratos inhumanos, explotación laboral, son algunas de las menciones del reportaje sobre las experiencias vividas por los “inmigrantes económicos, heridos de la guerra contra Venezuela”. Los testigos y la narración en general enfatizan la idea de la esperanza, del retorno, del final de los malos tratos y de la falta de humanidad de los pueblos a los que llegaron. Una liberación, un viaje de retorno que trae nuevos horizontes con “las nuevas políticas del gobierno que harán crecer la economía”.

Sin embargo, las imágenes parecen no potenciar la narración. Mientras la reportera y la leyenda enfatizan el drama, la violencia, la frustración y la decepción vividos por venezolanos en tierras lejanas, las imágenes muestran escenas casi corrientes de viajeros que se dirigen a un aeropuerto para embarcar en un vuelo, con sus maletas y sus pertenencias. (Esto difiere, por ejemplo, de las escenas de *Caracol Noticias* cuando las imágenes muestran las duras condiciones de supervivencia de los venezolanos en Colombia)



Figura 8, 9, 10 y 11 – Imágenes del retorno de venezolanos a su país, mientras la narración enfatiza el infortunio, el drama, la explotación y el sufrimiento vividos en Perú. El texto de la imagen 11 afirma que los migrantes son consecuencia de la guerra económica en desarrollo contra Venezuela.

La narrativa hace uso de los primeros planos de repatriados al dar sus testimonios sobre la desilusión y el sufrimiento vivido (Fig. 10 y 12, 13 y 14). Las leyendas de las imágenes procuran encuadrar el fenómeno bajo la perspectiva de las expectativas frustradas pues, como afirma la narración, ellas también se encargan de atribuir a esos sujetos cierta ingenuidad por creer en falsas promesas de una vida próspera en otros países que, en verdad, no ofrecen buenas condiciones ni siquiera a sus propios ciudadanos. La reportera afirma:

el vuelo 6051 volvió cargado de sueños, esperanzas y expectativas. Vuelven a su patria, Venezuela, con grandes aprendizajes.(...). Alertan que la migración es promovida y utilizada políticamente, un bombardeo continuo en las redes sociales y en los medios que los lleva a dar pasos en falso.

Mientras habla, su narración interactúa con imágenes de venezolanos en primer plano enmarcados por textos que refuerzan ese “bombardeo mediático” que induce a los venezolanos a tomar decisiones apresuradas y a arriesgarse en una migración insegura. (Fig. 14)



Figura 12 y 13 — Ivenzolanos repatriados relatan su sufrimiento y frustración durante la migración en Perú. En el texto se lee “el sufrimiento que pasé quedó atrás” y “trabajan 12 horas al día sin descanso y te pagan mal”.



Figura 14 — Ivenzolano repatriado relata expectativas frustradas durante la migración y culpa al “bombardeo mediático” por decisión apresurada.

La importancia de conducir este análisis bajo la perspectiva de la especificidad del medio y del enfoque de las imágenes resulta crucial. Es a través de ellas que entendemos que es posible captar los matices del compuesto imagen/texto y el intento de construcción de actos de ver políticamente connotados. *Telesur Noticias* intenta hacer ver no sólo que la crisis es provocada por agentes externos al

gobierno, sino que la migración es una ilusión y que la patria Venezuela sigue siendo el hogar de los venezolanos decididos a regresar y “sacar la vida y al país adelante”. *Telesur Noticias* invierte en el esfuerzo de “domesticar” las imágenes no sólo a través de la narración enfática de la reportera en el sufrimiento de los venezolanos migrados, sino también a través de las leyendas que acompañan a los relatos de los sujetos encuadrados en el reportaje. Si bien *Telesur Noticias* no niega los problemas económicos vividos en Venezuela, los trata como una guerra promovida por agresores sin nombre y sin identificación que tendría como consecuencia la penalización de la población.



Figura 15 — avión con venezolanos repatriados. En la leyenda se lee: “influencia de Guerra económica y mediática fue central para tomar decisión equivocada afirma repatriada.”

Sin embargo, incluso este esfuerzo deja brechas por las que escapan significados que una *picture* deja entrever cuando un espectador la “completa”. Y es en ese sentido que Mitchell propone pensarlas como seres vivientes, no en sentido literal, sino “como si fueran cosas con vida”. Decir que las imágenes desean vivir “no implica necesariamente que ellas tienen vida o poder, ni siquiera que ellas tengan la capacidad para deseárselos. Podría ser simplemente un reconocimiento de que carecen de algo de este tipo” (Mitchell, 2017, p. 33, grifo del autor). Para Mitchell *picture* y deseo se forman juntos, siendo éste un proceso que es interrumpido y fijado solamente por la figura del placer que participa de la constitución del campo de inmanencia de la imagen formado por la materialidad de la imagen, por su soporte y por su situación de observación. La vida de la *picture* está condicionada a la compleja relación dialéctica, social y conversacional que ella establece con su observador (Mitchell, 2017, p. 142). Es la apertura dialéctica que garantiza la no domesticación de la imagen por parte de quien la construye.

Por eso, no debemos restringir la imagen de una *picture* al deseo de su autor, del espectador o de lo que le sería intrínseco: “Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; no es ni siquiera lo mismo que dice que quieren” (Mitchell, 2017, p. 72). El deseo que una imagen venga a poseer se construye en su contexto de recepción, en la relación entre objeto y sujeto, en la práctica de observación: “necesitamos preguntar a la imagen lo que desea, en el sentido de lo que le falta”, porque, “A veces, la expresión de un deseo significa carencia antes que poder para exigir o hacer demandas” (Mitchell, 2017, p. 66).

Consideraciones finales: la metaimagen tergiversada.

La nota de *Noticias Caracol* con la inclusión de la imagen del canciller venezolano, que a su vez teje una crítica utilización/manipulación de las imágenes sobre el éxodo venezolano por los medios internacionales, es una espiral de niveles de relaciones entre imágenes que se refuerzan e incluso se contradicen al mismo tiempo. La fuerza de su presencia radica no en lo que representan, sino en las relaciones y tensiones que ellas dejan ver. Es decir, es de la tensión entre las interacciones del compuesto imagen/texto de los migrantes venezolanos y de la declaración de Cabello que *Noticias Caracol* hace entrever las relaciones entre Colombia y Venezuela⁵.

La experiencia visual ofrecida por esas *pictures* se presenta tan potente que el gobierno de Venezuela ni siquiera logra denunciar el régimen de visibilidad que sostiene la decisión del noticiero colombiano de dar más visibilidad al éxodo de los venezolanos que, por ejemplo, los desplazamientos de colombianos de su país, incluso para la propia Venezuela, en un intento de huir de la violencia que siempre amenazó la vida en Colombia.

Por otro lado, la dimensión verbal que corresponde a la crítica de Cabello (su declaración pública de que las imágenes de la migración son un montaje) registrada en vídeo se convierte en una imagen que actúa contra su propio propósito, puesto que se insertó en un contexto, en un medio y en una determinada situación. Si su intención era denunciar la elaboración mediática del éxodo de venezolanos, el resultado de sus palabras fue servir como referente de un gobierno que no sólo negaría la crisis económica de sus ciudadanos, sino que, además, es miope ante la emigración masiva de compatriotas a otras tierras.

Frente a la potente experiencia visual de las imágenes de *Noticias Caracol*, el gobierno venezolano no vio otro camino que invertir en una visualidad centrada en una propaganda de gobierno: la mediatización del programa *Vuelve a la Patria*, con un avión del Estado en misión de rescate de 89 venezolanos que vuelven a su país, generando imágenes que pretenden luchar contra otras no menos elaboradas: la de una Venezuela que, al pasar por una grave crisis económica, al no reconocer la coyuntura desfavorable por la que atraviesa, se muestra incapaz de ofrecer vida digna a sus ciudadanos, llevándolos al éxodo, aunque sea para países igualmente sumidos en crisis, marcados por la violencia, la desigualdad y la desgracia.

⁵ Relaciones que, si durante su historia moderna han sido de una asociación histórica, han sufrido un requiebre desde la asunción de Hugo Chávez en el poder en 1999, período en el que presidente Pastrana, del partido conservador colombiano, intentaba los diálogos de paz con las FARC, mientras Chávez mostraba simpatía por el grupo guerrillero. La crisis se agudiza con la llegada de Uribe al poder en Colombia (2001-2010) y su estrategia de eliminación de las FARC por la vía militar; se estabiliza estratégicamente en la relación entre los gobiernos de Santos en Colombia y de Chávez y, tras la muerte de Chávez, de Maduro. El actual presidente de Colombia Iván Duque, ahijado político del expresidente Álvaro Uribe, asumió una postura diametralmente opuesta a la de su antecesor, Juan Manuel Santos, que, al evitar confrontaciones y críticas al presidente venezolano, pudo contar con su apoyo, considerándolo imprescindible durante las negociaciones y la concretización del acuerdo de paz celebrado entre el gobierno y las FARC en 2016.

Referencias

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

BREA, José Luis. **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BUTLER, Jeremy. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. SP: Edusp, 2015.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes - de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. **ArtCultura**, Uberlândia, 8(12), jan - jun, 97-115, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica*. Revista **Anthropos**, No. 219, dedicado a Jesús Martín Barbero: Comunicación y culturas en América Latina. Barcelona: Anthropos Editorial, Madrid, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A. 1987

MIRZOEFF, Nicholas. *Introducción. Qué es la cultura visual?*. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2003.

MITCHELL, W.J.T. **¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual**. Trad. Isabel Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Mitchell, W.J.T. **Teoría de la imagen**. [Traducido al español de **Picture Theory**] Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009.
MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. New York :Oxford University Press, 2010.

SÉRVIO, Pablo Petit. (2014) *O que estudam os estudos de cultura visual?* **Revista Digital do LAV (UFSM)**. 7(2), maio-agosto, 196-215.

ROCHA, Simone Maria. (coord). **O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

Maurília de Souza Gomes
José Ricardo Pinto Carvalheiro

Universidade da Beira Interior
Portugal

Graffiti and social criticism: a discursive analysis of the indigenous figure in Cranio's art

This paper discusses graffiti as manifestation of urban culture. It seeks to reflect this art as symbolic appropriation of public space, which has its origin associated with cave paintings and passes through the writings and drawings of civilizations of the Old Age. Graffiti, which today presents itself as cultural mark of the metropolises, circulating among protest speeches, political and cultural resistance, among others. This article analyzed the work of Brazilian artist Cranio, who uses the figure of a blue indigenous - as symbol of his art, associated with an approach of resistance and social criticism. The Critical Discourse Analysis proposed to Fairclough is the theoretical and methodological approach selected to based this work.

Keywords

Graffiti, urban art, indigenous, critical discourse analysis, cultural representation.

Graffiti e crítica social: uma análise discursiva da figura do 'índio' na arte de Cranio

Este artigo problematiza o graffiti como manifestação da cultura urbana. Busca refletir esta arte como uma apropriação simbólica do espaço público, que tem sua origem associada às pinturas rupestres e que passa pelos escritos e desenhos das civilizações da Idade Antiga. O graffiti, que, hoje, se apresenta como marca cultural das metrópoles, circulando entre discursos de protesto, resistência político-cultural, entre outros. Este artigo analisou o trabalho do artista brasileiro Cranio, que utiliza a figura de um 'índio' azul - como marca de sua arte, associada a uma abordagem de resistência e crítica social. A abordagem teórico e metodológica é a Análise Crítica do Discurso (ACD), baseada no modelo metodológico tridimensional, proposto por Fairclough (1997).

Palavras-chave

Graffiti, arte urbana, indígena, análise crítica do discurso, representação cultural.

Introdução

A arte do *graffiti* - plural da palavra italiana *graffito*, derivada do Grego *graphein*, verbo que significa escrever, desenhar - que atualmente ocupa de forma simbólica o espaço público das metrópoles, propagou-se graças à irreverência e à contestação das gerações jovens dos anos 1970 e 1980, utilizando de seus talentos artísticos (música, dança, pintura etc.) para circular discursos de protesto, resistência político-cultural, apesar do ocultamento dos media.

Inicialmente, faz-se necessário estabelecer as diferenças entre *graffiti* e pichação. A primeira delas está relacionada apresentação. A pichação utiliza-se da linguagem verbal, da escrita de palavras, para deixar sua mensagem, enquanto o *graffiti* lança mão de elementos visuais para ocupar o espaço público a partir do desenho livre ou estêncil. No *graffiti*, as inscrições verbais são complementares e servem apenas de suporte aos elementos pictóricos.

Outra distinção entre as duas formas de expressão é a relação entre o lícito e o ilícito. A pichação, mais próxima das raízes do *graffiti* moderno nova-iorquino, centra-se na marginalidade. Seus autores não dependem de permissão para ocupar espaços públicos ou particulares com suas mensagens protesto ou simplesmente suas *tags* - como é conhecido no meio a pichação que se resume a assinatura dos nomes reais ou fictícios de seus escritores. Pelo contrário, quanto maior a contravenção e o risco mais respeito seu autor possui junto ao demais *writers*. Assim, as escritas realizadas em locais de difícil acesso ou alta vigilância são colecionadas como triunfos.

O *graffiti*, por sua vez, alcançou nas últimas décadas, *status* de arte. Inserido ao campo das artes visuais, sua prática afastou-se da ilegalidade e ganhou uma perspectiva multidisciplinar ligada ao imaginário juvenil, consolidado pela indústria cinematográfica, banda desenhada, videojogos e moda.

Esta nova perspectiva inseriu no cenário das artes nomes como Jean-Michel Basquiat, que iniciou suas obras nas ruas de Manhattan e tornou-se um dos maiores expoentes do neo-expressionismo e Banksy, conhecido por sua habilidade com estêncil e forte crítica social e política - cujo primeiro trabalho foi identificado na cidade de Bristol, Inglaterra. Em 2018, uma das obras mais conhecidas do artista britânico, *A Menina com o Balão* - originalmente pintada em um muro em Londres - foi transformada quadro e colocada à venda em um leilão na famosa Sotheby's, de Londres. No exato momento em que foi arrematada por 1,4 milhão de libras, um dispositivo eletrônico foi acionado e o desenho cortado em tiras até a precisamente a metade da tela por um picador de papel escondido na própria moldura.

Outros nomes do *graffiti* ganharam visibilidade internacional, como os franceses Blek Le Rat e JR, o americano OBEY, os brasileiros Kobra e OSGEMEOS, os portugueses Bordalo II e Vhils, o alemão DAIM, etc., tanto pelo talento dos artistas que possuem estilos variados, quanto pelo viés crítico de suas obras em relação a temas sociais e políticos.

O *graffiti* chegou ao Brasil no final dos anos 1970, na cidade de São Paulo. Nas décadas seguintes, os artistas brasileiros desenvolveram um estilo diferenciado e se consolidaram no cenário internacional. A cidade recebeu a instalação do Museu Aberto de Arte Urbana do Brasil

(MAAU), constituído por 66 painéis de *graffiti* instalados nos pilares que sustentam o trecho elevado de uma das linhas de metro, com obras de artistas como Binho Ribeiro, Chivitz e Cranio (Braga, 2018; Gontijo, 2012).

Assim com outros nomes já citados, Cranio possui um estilo diferenciado e com crítica social bem demarcada em sua obra, que será objeto de análise para buscar revelar os sentidos presentes nos discursos a partir da retratação da figura do indígena. Com isso, pretende-se conhecer quais representações sociais e significações estão presentes em sua arte.

1. *Graffiti* e ocupação do espaço urbano

A manifestação artística que hoje conhecemos com *graffiti* nasce na pré-história, com as pinturas nas cavernas, passa pela pintura mural nas civilizações antigas e pelo muralismo moderno, com seus diferentes estilos e técnicas modificando-se ao longo dos séculos, até chegar ao momento atual em que caracteriza-se como uma arte urbana. Marca do espaço urbano das metrópoles, a estética do *graffiti* também tem sido incorporada pela publicidade e pela moda, consagrando estilos e artistas ao redor do mundo.

O *graffiti* urbano contemporâneo surge em Nova Iorque, durante a Segunda Guerra Mundial, com jovens fazendo suas assinaturas em muros. Durante os anos 1950, as gangues - fenômeno social típico deste período - passaram a fazer uso deste recurso para demarcar seus territórios. Na década seguinte foi a vez de movimentos de contracultura, partidos políticos e minorias negra e latinas também recorrerem a esta técnica para difundir suas ideias. Contudo, foi durante os anos 1970 que arte tornou-se uma referência urbana de contestação social, presente nos diversos bairros como, Washington Heights, Bronx e Brooklyn (Fernandéz et al, 2000).

Não por acaso, a cidade estadunidense é o berço desta manifestação artística que tem a crítica social como marca de sua expressão. A população nova-iorquina é fruto de diversos processos migratórios que inclui europeus, afro-americanos e latino-americanos, e ao longo de sua história presenciou alterações de modelos econômicos. A substituição da indústria por serviços, que transformou o seu tecido econômico a partir de 1970, intensificou conflitos sociais pré-existentes com a nova configuração dos postos de trabalho e demanda por mão-de-obra qualificada. Este cenário iniciou um processo de terceirização de políticas sociais e diminuição da presença do Estado na educação e na assistência social em áreas mais distantes do centro econômico (*central city*), convertendo os guetos autênticos *inner cities*, apartadas das políticas anglo-saxônicas estabelecidas como oficiais (Diego, 2000). É neste cenário que surge, entre a juventude negra, um movimento que se diferencia da já consolidada cultura soul¹, pois além de ter foco na preservação e na valorização da identidade negra, também renuncia à dominação imposta pela cultura branca protestante anglo-saxônica

¹ Movimento identitário que se desenvolve no seio da comunidade negra norte-americana como resposta às condições de racismo, discriminação e diferenças com a população branca. É resultado da imigração do proletariado rural negro para as áreas urbanas a partir da Grande Depressão em 1929 (Diego, 2000)..

e contesta à ocultação de suas expressões culturais pelos media. O movimento *hip-hop* rompeu o silêncio e levou às ruas manifestações culturais dos movimentos juvenis. A cultura *hip-hop* nasce como forma de resistência, por meio de suas diferentes auto-expressões (as rimas politizadas do rap², as danças acrobáticas da *breakdance*, *DJ'ing*, *skating* e *graffiti*) reivindica necessidades das populações dos bairros periféricos e evidencia as políticas discriminatórias ao difundir lutas por direito à cidadania, à história e à memória coletiva.

Nos anos 1980, a cultura hip-hop, impulsionado pelo mercado musical que promoveu artistas deste movimento (Afrika Bambaataa, Public Enemy, Run-DMC, Dr. Dre e outros), expandiu-se para outros países. Hoje, o graffiti e a pichação estabelecem-se como uma marca cultural das metrópoles. Sua grafia apresenta variações entre protesto, ironia, resistência político-cultural e as pautas identitárias dos grupos sociais a que pertencem seus artistas.

2. Graffiti como representação cultural

Espalhados pelas ruas, em muros, paredes, portas, vagões de comboios ou outro elemento - fixo ou móvel - de ocupação do espaço público, *graffiti* e pichações se destacam na paisagem urbana de grandes cidades como Londres, Berlim, Nova Iorque, Paris e São Paulo. A arte do *graffiti* nasce e se desenvolve como uma clara função de servir de apoio para a expressão da construção social de seus produtores, atuando como prática cultural inscrita em coordenadas particulares, mas que compartilha com outras formas de expressão cultural e artística urbanas emergentes (Diego, 2000).

A mensagem do *graffiti* pode ser de protesto, de resistência cultural e política, mas é sempre uma representação de seu autor. Por representação entende-se a “produção de significado através da linguagem” (Hall, 1997, p. 28). Assim, a produção de significado acontece através da prática, levando em conta as diferentes linguagens utilizadas para simbolizar, representar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no que conhecemos como mundo real e ideias imaginárias, fantasias ou abstrações.

Por operar como um sistema representacional³, a linguagem não só possibilita o diálogo, mas também habilita a construção de sentidos e visões compartilhadas de mundo. Dessa forma, um *graffiti* não pode ser analisado apar-

tado do contexto que rodeia seu autor, pois é, ao mesmo tempo, uma representação individual e coletiva.

O artista do *graffiti* utiliza-se das confrontações diretas, da ironia e outros recursos discursivos para representar a identidade. O discurso não apenas como reflete ou representa entidades ou relações sociais, ele os constrói ou os constitui e também posiciona os diferentes sujeitos sociais. Apresenta-se, desse modo, como suporte abstrato de sustentação para variados textos que circulam em uma sociedade, produzindo e reproduzindo ideologias (Fairclough, 1992).

O *graffiti*, em sua essência, manifesta uma reação ao *stablishment* cultural e às injustiças sociais, que partem de um poder institucionalizado pela organização social, política e cultural das sociedades. Poder este exercido pela classe dominante sobre educação, trabalho, família, atividades de lazer, etc. Fairclough (1997) aponta como um aspecto importante desta luta a desnaturalização de convenções existentes e a sua substituição por outras, que se dá a partir da construção cultural e ética, reestruturação de subjetividades e identidades, já que uma concepção hegemônica⁴ requer o desenvolvimento de práticas que naturalizam relações e ideologias específicas e que sejam, em sua maioria, práticas discursivas. Quando naturalizadas, estas convenções discursivas passam a fazer parte do senso comum, assim como os pressupostos ideológicos, e se tornam um mecanismo extremamente eficaz de perpetuação e reprodução de dimensões culturais e ideológicas dominantes.

2. 1 A representação social do indígena no Brasil

O imaginário público coletivo brasileiro carrega uma história de desumanização de seus povos tradicionais, representados, na maioria das vezes, de forma folclórica e distorcida, reforçando preconceitos e negação de alteridade. Sentimentos como medo e rejeição são comuns entre a população não-indígena. Este cenário findou por estabelecer uma relação de estranhamento e afastamento dos povos indígenas com o restante da população (Sousa, 2017). Mesmo entre a população que vive próxima às comunidades indígenas, a imagem do índio é negativa, causada principalmente pelo histórico violento da disputa pela terra e os recursos naturais (Giraldin, 2010).

Contribuiu para esse cenário a resignificação do conceito de aculturação, que tem sua origem nos estudos de Antropologia do século XX e “que significava tanto o processo geral de trocas culturais entre povos com culturas diferentes em situação de contato, quanto a adoção de elementos culturais da sociedade majoritária circundante” (Giraldin, 2010, p. 51). Entretanto, a partir dos olhares de antropólogos formados nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, a ideia de aculturação como perda cultural e substituição da cultura originária pela sociedade majoritária foi amplamente disseminada entre a população, tornando-se quase uma ideologia nacional. Somente a partir da década de 1980, influenciado processo de reversão do quadro de depopulação com o crescimento da popu-

² Abreviação de *rhythm and poetry*. Estilo musical que surge com reação à música disco que estava em alta entre a elite nova-iorquina dos anos 1970.

³ Ao classificar os sistemas representacionais, Hall afirma que o primeiro sistema possui uma função mental, a qual age na formação dos conceitos, por meio de um processo de classificação que organiza do mundo em categorias significativas. De maneira que, se se tiver um conceito para algo, pode-se dizer que se conhece seu significado. O segundo sistema é o da linguagem, no qual os códigos - por serem parte de nossa cultura que aprendemos e internalizamos inconscientemente - são cruciais para o significado e para a representação. O autor estabelece, desta maneira, uma relação de interdependência entre os dois sistemas representacionais, destacando que só podemos transmitir sentido se possuímos os códigos que permitem traduzir nossos conceitos em linguagens e vice-versa. (Hall, 1997)

⁴ O conceito de hegemonia de Gramsci (2001) destaca que o aparelho de coerção estatal assegura legalmente a disciplina dos demais grupos, enquadrando a massa popular através das chamadas organizações privadas (igreja, sindicatos, escolas, etc).

lação indígena é que a pressuposição da fatal extinção dos povos indígenas passa a ser desconsiderada entre os estudiosos (Giraldin, 2010).

A sociedade urbana não-indígena vê com estranhamento a cultura, a língua e outros comportamentos resultantes da tradição e da ancestralidade dos povos nativos brasileiros (Sousa, 2017), o que dificulta o acesso do indígena à saúde, à educação, ao direito de moradia e a outras conquistas resultantes da troca de valores culturais que contribuem para construção de uma sociedade mais plural. Resultado de um processo de exclusão dos indígenas e suas práticas por parte dos poderes constituídos, o apagamento da herança cultural dos povos indígenas brasileiros gerou exclusão social desses atores que são vistos como selvagens, não-civilizado, o que dificulta o acesso a direitos básicos de cidadania como saúde, educação entre outros.

3. A figura do “índio” na arte de Cranio

Cranio é como o artista Fabio de Oliveira Parnaíba assina suas obras. Ele nasceu em 1982 e cresceu em meio a efervescência artística da arte urbana na zona norte de São Paulo, região que é considerada o berço do *graffiti* paulistano. A partir de 1998, os muros passaram a ser a tela de Fabio. Inspirado no meio em que vivia, nas animações infantis (Figura 1) e na obra do pintor Salvador Dalí, o artista aprimorou sua técnica e desenvolveu um estilo próprio, hoje reconhecido dentro e fora do Brasil.

As figuras indígenas com um toque azul e linha marcante - referência do *graffiti* de Cranio - podem ser observadas em muros de cidades brasileiras e internacionais, como Berlim (Figura 2), Hamburgo, Londres, Amsterdão, Miami, Paris, Moscovo, Tel Aviv (Figura 3) e outras. Segundo o artista, a representação do ‘índio’ nasceu da tentativa de encontrar um personagem que representasse a cultura brasileira.



Figura 1 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 2 – Berlim, Alemanha. Fonte: Sítio web do artista.



Figura 3 – Tel Aviv, Israel. Fonte: Instagram do artista.

A seleção dos trabalhos para a análise, foi realizada a partir do material divulgado pelo artista em seu sítio na web e em sua conta oficial no Instagram. Como primeiro critério para recorte do corpus, optou-se pelos graffiti de rua, realizados em espaços públicos: muros ou outro elemento de ocupação urbana. Portanto, as artes expostas em galerias - a maioria em spray sobre canvas - em outros espaços particulares foram descartadas. Em seguida, também foram eliminados os trabalhos fora do Brasil, pois estes, muitas vezes, retratam contextos específicos

dos lugares em que são realizados.

O trabalho aqui apresentado utilizou como suporte teórico-metodológico a Análise Crítica do Discurso (ACD), a partir da abordagem tridimensional (Ilustração 1), a qual entende que um texto não pode ser analisado isolado de sua prática discursiva - produção, distribuição e consumo textual - e da prática sociocultural (Fairclough, 1997).

Os teóricos da ACD consideram que as ideologias desempenham um papel fundamental na produção de significado dos discursos e das representações de pessoas e acontecimentos (Van Dijk, 1997). As práticas discursivas são ideologicamente investidas, pois incorporam significados que contribuem para sustentar ou reestruturar as relações de poder nas sociedades (Fairclough, 1992).

Por este motivo, considerou-se importante fazer um enquadramento ideológico geral presente da obra de Cranio. Com um toque humorístico, o artista paulistano utiliza-se de figura do 'índio' para fazer crítica ao consumismo e ao Capitalismo e, em contrapartida, defender questões ambientais e a preservação da floresta amazônica. O artista também faz uso do recurso do texto de apoio em alguns de seus trabalhos.

O mundo capitalista, representado ora por logomarcas de grandes corporações, ora pela imagem de "homens de negócios" - representada pela figura masculina usando fato social -, notas de dinheiro e pastas executivas presentes em suas pinturas. A crítica à classe política é frequente e bem demarcada, associando-a sempre a ideias de descrédito, mal uso do dinheiro público e à corrupção (Figura 4).



Figura 4 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

Pode-se dizer que o apelo à uma ação cidadã por parte da população brasileira também está presente em sua arte. Instiga à reflexão sobre a postura do cidadão brasileiro diante de problemas sociais, como na Figura 5 - na qual o 'índio azul' ganha tons do arco-íris numa representação aos crimes de homofobia que se proliferaram pelo país. A

⁵ <https://cranioartes.com/>

⁶ <https://www.instagram.com/cranioartes/>

imagem revela, ainda, a apatia do povo brasileiro face a este cenário, ao retratar a figura dormindo.



Figura 5 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.

O avanço do capital internacional na economia brasileira é outro tema recorrente na arte de Cranio. Exemplo disso, é o graffiti da Figura 6, em que contesta também a assimilação de culturas estrangeiras pelo povo brasileiro, representada pela empresa norte-americana McDonalds, gigante do *fast-food*, que inseriu-se de forma efetiva no mercado nacional e contribuiu para alterações dos hábitos alimentares dos brasileiros.



Figura 6 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

A falta de credibilidade e associação à corrupção, o artista também revela, em sua arte, a postura violenta que parte dos políticos adotam ao tratar das questões dos direitos dos povos indígenas no Brasil (Figuras 7, 8 e 9).



Figura 7 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 8 – Brasil. Fonte: Instagram do artista.



◀ Figura 9 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

As questões ambientais e defesa da preservação da floresta amazônica é retratada de diferentes formas pelo artista: num discurso positivo de integração da figura à biodiversidade da floresta (Figura 10) ou pela postura de combate e enfrentamento, ele aparece segurando armas - a lança, o arco e a flecha - e pintado para a guerra (Figura 11).



Figura 10 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.



Figura 11 – São Paulo, Brasil. Fonte: Instagram do artista.

Considerações

A análise discursiva do *graffiti* de Cranio revela um posicionamento de oposição à narrativa majoritária: a idealização do indígena como um ser apartado do restante da sociedade é fruto de uma narrativa colonial, que segundo Ashcroft, (2001) cria e replica ideias de figuras opostas como, colonizador/colonizado; branco/não-branco; civilizado/primitivo, e ainda que considerados os processos de rarefação, reagrupamento e unificação (Foucault, 1971), está presente na sociedade brasileira contemporânea. Ao que indicam as pesquisas de Silva (2009), Giralдин (2010) e Sousa, (2017), esta idealização do indígena como não-civilizado e associado à violência produziu um distanciamento por parte da população não-indígena deste grupo social e, conseqüentemente, o não-reconhecimento de sua cidadania e de seus costumes.

Ao tratar da presença e ausência de atores nas práticas discursivas de uma sociedade, Van Leeuwen (1997, p 171) chama atenção para o fato de que

os <dizentes> podem ser representados - impessoal ou pessoalmente, individual ou coletivamente, através de referência ou à sua pessoa ou ao seu enunciado, etc. - sem privilegiar uma destas escolhas como sendo a mais literal, e sem privilegiar o contexto ou contextos em que um ou outro tendem a aparecer como mais normativos do que outros.

Ainda que cada cultura desenvolva suas próprias formas de representar o mundo social, as práticas sociais transformadas em discursos produzem representações que incluem ou excluem atores sociais para servir aos propósitos dos seus autores. Apesar de que algumas exclusões não deixarem marcas na representação - excluindo quer os atores sociais quer as suas atividades -, elas têm sido, por direito, um aspecto importante da análise crítica do discurso. Há exclusões inocentes, quando se acredita que os interlocutores já conhecem atores ou que são irrelevantes para eles e outras que fazem parte da estratégia de propaganda que tem por objetivo a criação do medo e encara determinados atores como inimigos dos interesses coletivos (Van Leeuwen, 1997).

Assim, é possível afirmar que Cranio subverte o olhar sobre a cultura brasileira ao escolher, como representação para sua arte, a figura de um ator social historicamente excluído das práticas normativas: o 'índio'. Por vezes, utilizando um discurso de apelo à sensibilidade humana, outras vezes mais voltado para o combate e a resistência.

O artista é também um ativista das causas sociais, que neste caso específico, pode estar relacionado à aproximação Cranio com lideranças do movimento indígena, como o cacique Raoni, relação de amizade exibida em fotografias publicadas pelo artista em sua conta de rede social.

A arte de Cranio revela um descontentamento com as ações do governo e ao sistema capitalista global, responsável por reduzir o atendimento público em áreas como educação, saúde, assistência social, e transferir para o setor privado serviços essenciais como água, energia, telefonia etc., ao trazer a discussão sobre justiça social para o centro do debate, instigando o observador a refletir sobre a ação coletiva, sem esquecer do caráter individual.

Considerando os discursos como acontecimentos interligados ao contexto social, é possível afirmar que o 'índio azul' de Cranio age como elemento contraponto ao discurso desenvolvimentista, à devastação do meio ambien-

te e ao consumismo. Ainda que, muitas vezes, esta figura incorpore, em alguns desenhos, a imagem dos atores sociais criticados por sua arte.

Referências bibliográficas

ASHCROFT, Bill (2001). Language and race in Roxy. In Harris and Rampton, Ben (Ed.) (2003). *The language, ethnicity and race reader*. London: Routledge, p. 37-53.

BRAGA, Felipe E. B. (2018). *Estética spray: o grafite no campo da arte contemporânea*. (Dissertação de mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas apresentada na Universidade de São Paulo). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-16052019-123445/pt-br.php>

DIEGO, Jesús de (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona, Los Libros de la Frontera.

FERNÁNDEZ, E. C. G., González, S. S., Molano, M. M. M. & Peña, G. U. (2000). *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid: Universidad Europea-CEES Ediciones.

FAIRCLOUGH, Norman (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.

FAIRCLOUGH, Norman (1997). Discurso, mudança e hegemonia. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 77-104.

GIRALDIN, Odair (2010). Aculturação e interculturalidade no Brasil: duas faces (duas fases) da mesma moeda. In Rocha, Leandro M., Silva, Maria S. P., Borges, Mônica V. *Cidadania, interculturalidade e formação de docentes indígenas*. Goiânia, Ed. PUC Goiás. pp. 41-58.

GRAMSCI, Antônio (2001). *Cadernos do cárcere*, Volume 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GONTIJO, Mariana F. (2012). *O direito das ruas: as culturas do graffiti e do hip hop como constituintes do patrimônio cultural brasileiro*. (Dissertação de mestrado em Direito apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8XTPMV>

HALL, Stuart (Ed.) (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Open University Press.

SILVA, Francisca C. O. (2009). A construção social de identidades étnico-raciais: uma análise discursiva do racismo no Brasil. (Tese de Doutorado em Linguística apresentada na Universidade de Brasília). Disponível em [url] https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4180/1/2009_FranciascaCordeliaOliveiradaSilva.pdf

SOUSA, Sebastião R. de (2017). A identidade indígena Ticuna. (Tese de Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia apresentada na Universidade Federal do Amazonas). Disponível em [url] https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6307/5/Tese_Sebasti%3a3o%20R.%20Sousa.pdf

VAN DIJK, Teun. (1997). Semântica do discurso e ideologia. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 105-168.

VAN LEEUVEN, Theo. (1997). A representação de actores sociais. In Pedro, Emília R. (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 169-222.

Cícero Pedro de Almeida Oliveira
Angela Cristina Salgueiro Marques

Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil

Home precariousness frameworks: a comparative analysis between Farm Security Administration and Bolsa-Família images

The photojournalistic images of impoverished people generally start from a biopolitical framework that values precarious aspects, as if seeking to register evidence of a kind of socioeconomic vulnerability. The purpose of this text is to scrutinize this framework, to get it out of neutrality, demonstrating the political aspects that permeate its constructions. To do so, we accomplish a comparative analysis, relating images produced around two social programs: the Brazilian Bolsa-Família and the American Farm Security Administration. In these associations, we do not merely present plastic articulations or visual generalizations. We search to build a dynamic dialogue between distinct images (with gestural, content or composition similarities) that sheds light on the political nuances of each photographic project. Thus, we will demonstrate both the continuity of a moralizing framework over decades, as well as some specific characteristics of each perspective, identified from the comparative analysis.

Enquadramentos da precariedade no lar: uma análise comparativa entre imagens do Farm Security Administration e do Bolsa-família¹

As imagens fotojornalísticas de pessoas empobrecidas geralmente partem de um enquadramento biopolítico que valoriza aspectos precários, como se buscassem registrar provas de uma espécie de vulnerabilidade socioeconômica. O objetivo deste texto é esmiuçar tal enquadramento, tirá-lo da neutralidade, demonstrando os aspectos políticos que perpassam as suas construções. Para tanto, realizamos uma análise comparativa, relacionando imagens produzidas em torno de dois programas sociais: o brasileiro Bolsa-Família e o americano Farm Security Administration. Nas associações, não apresentamos meramente articulações plásticas ou generalizações visuais. Buscamos construir um diálogo dinâmico entre imagens distintas (com semelhanças gestuais, de conteúdo ou de composição) que jogue luz sobre as nuances políticas de cada projeto fotodocumental. Assim, demonstraremos tanto a continuidade de um enquadramento moralizante ao longo de décadas, quanto algumas características específicas de cada perspectiva, identificadas a partir da análise comparativa.

Palavras-chave

Enquadramento, fotografia, Bolsa-Família, FSA

Keywords

Framing, photography, Bolsa-Família, FSA

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da CAPES, da Fapemig e do CNPq.

Introdução

Entre os anos de 2003 e 2015, pudemos observar² que quando os corpos e rostos de mulheres empobrecidas ganham nitidez na superfície de imagens fotojornalísticas referentes ao Programa Bolsa Família, é possível perceber uma tendência, ao longo do tempo, de retratá-las por meio da atribuição de lugares enunciativos que se aproximam de uma lógica de registro de controle, cuja racionalidade é consensual e favorece a produção do que Joshana Oksala (2019, p.121) nomeia como “gerenciamento da pobreza e das populações precárias”, ressaltando os modos de captura e controle dos sujeitos pelos aparatos governamentais e midiáticos. As políticas sociais do governo e suas narrativas propagandísticas e jornalísticas tendem a acentuar formas de controle e desigualdade através de discursos que opõem vulnerabilidade, de um lado, e a valorização do protagonismo e do empreendedorismo, de outro. As relações de poder que hierarquizam o valor das vidas podem ser inferidas a partir de modos de configuração das ações institucionais que limitam o campo de ações possíveis dos sujeitos empobrecidos. Como acentua Oksala (2019), instituições governamentais e midiáticas, ao conduzirem condutas através de seus discursos e agenciamentos, configuram uma forma de governamentalidade neoliberal que estrutura o eventual campo de ação e escolha de sujeitos e coletividades, sobretudo quando olhamos para mulheres. As mulheres são constantemente retratadas de forma a ressaltar como podem ser oprimidas no espaço da casa, encantuadas ou posicionadas de forma a reduzir sua agência física, em uma mise-en-scène que revela formas violentas de controle patriarcal sobre suas existências. Não raro, as imagens fotojornalísticas que conferem visibilidade ao Bolsa-Família e a seus índices de sucesso e fracasso traduzem a emancipação feminina como sucesso econômico individual e meritório, pouco revelando as contingências que atravessam o leque de experiências e escolhas disponíveis à mulher empobrecida (MARQUES, BIONDI, JESUS, 2019).

A governamentalidade neoliberal requer a precariedade como modo de vida, como princípio organizador e controlador por meio do qual se enraízam práticas biopolíticas. Fassin (2010) ressalta que o acesso às políticas sociais dos governos tende a reforçar a produção de narrativas de vulnerabilidade como destituidoras de agência e autonomia, e não como possibilidade de resistência e sobrevivência de formas de vida. Segundo ele, os agentes institucionais, não raro, exigem provas narrativas ou físicas das dificuldades, dos fracassos e da inaptidão para justificar a necessidade, misturando mérito e compaixão. Assim, quando instituições midiáticas apostam na construção de discursos que destituem os sujeitos empobrecidos de um estatuto de humanidade e dignidade, produzem, a nosso ver, enquadramentos biopolíticos, ou seja,

servem-se de uma técnica de governo ou de governamentalidade voltada para o controle coletivo, de maneira a formatar as cenas de aparência de sujeitos e grupos exemplares, considerados como parâmetro, cujo projeto e modo de vida é tido como antítese do desvio e de existências moralmente julgadas como indignas de consideração e apreciação (MARQUES, 2018; MARQUES, BIONDI, 2019).

É importante destacar que uma significativa parte da produção fotojornalística no Brasil tende a representar as beneficiárias do Programa Bolsa Família, sob uma perspectiva que se aproxima do modelo já bem referenciado e proposto pelo *Farm Security Administration* (FSA), nos Estados Unidos dos anos 1930. Ambos valorizam a prática fotodocumental de modo a partilhar do mesmo investimento no uso de imagens fotográficas para ilustrar a realidade rural cotidiana e embasar os argumentos das análises socioeconômicas indicadas pelos seus Programas.

Ao realizarmos uma análise comparativa entre fotografias que retratam os projetos sociais FSA (*Farm Security Administration*)³ e o Bolsa-Família, não buscamos, necessariamente, demonstrar como as imagens mais recentes realizam uma espécie de “citação iconográfica” das imagens antigas. A questão principal é entender os significados provenientes a partir da relação entre essas imagens; imagens escolhidas pelos pesquisadores a partir de semelhanças estéticas, mas não somente, se investigando também relações temáticas e outras mais subjetivas, como se tratará no percurso metodológico. O objetivo é entender como essas imagens seguem um enquadramento biopolítico de mulheres empobrecidas. Para tanto, escolhemos fotografias que tenham relação com o espaço da casa, já que, no enquadramento analisado, o lar é um espaço primordial.

Quando destacamos a expressão enquadramento, estamos falando do enquadramento fotográfico realizado pelos fotógrafos, mas nos referimos também, como coloca Judith Butler, a “uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação [que] leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação” (BUTLER, 2018, p. 23). Na organização que estudamos, a precariedade social é valorizada em detrimento de outras condições que não tenham relação com essa vulnerabilidade. O risco é que esse reconhecimento enquadrado se torne uma espécie de conhecimento único das vidas que estão em vulnerabilidade, o que é um perigo, pois a precariedade nunca é a condição total de um indivíduo. Consequentemente, as vidas enquadradas não são consideradas vidas.

Essas populações são “perdíveis”, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido

² Este trabalho traz resultados parciais da realização do projeto “O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica”. Ele conta com apoio da CAPES, CNPq e Fapemig. Os autores agradecem a Vinícius Henrique Marques Saraiva, pesquisador de iniciação científica, por sua valiosa contribuição no desenvolvimento no âmbito do projeto.

³ O FSA foi um organismo do Estado norte-americano responsável por medidas para combater a crise agrícola na época da Depressão (anos 1930). A sessão histórica do FSA, responsável por um amplo projeto fotodocumental, ficou bastante conhecida, com milhares de imagens produzidas que inicialmente deveriam retratar os resultados das políticas de Franklin D. Roosevelt, ainda que se tenha produzido imagens sobre outras realidades. Segundo Jorge Pedro Souza (2000) esse projeto fotográfico “tornou-se uma arma importante para despertar as consciências sociais, devido a algum sentido crítico e denunciante que, independentemente dos constrangimentos governamentais, alguns fotógrafos, como Evans ou Lange, lhe deram” (p. 109).

perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. (BUTLER, 2018, p. 53)

A autora se refere principalmente aos enquadramentos de guerra, mas a reflexão nos auxilia pois a questão da precariedade é essencial para os enquadramentos propagados nas imagens do nosso *corpus*, nas quais o contexto vulnerável deve estar sempre claro e a vista. O nosso gesto é esmiuçar esse enquadramento, tirá-lo da invisibilidade, da neutralidade.

Ao nos referirmos ao aspecto biopolítico, é a partir da abordagem proposta por Marques (2018) ao explicar como as políticas públicas sociais enquadram os próprios indivíduos atendidos socialmente, se exigindo deles a afirmação de uma determinada condição

Exibir-se, exibir a precariedade, relatá-la em narrativas, formulários padronizados e entrevistas com assistentes sociais são exemplos de processos biopolíticos em que também o corpo é usado como “fonte de direitos”, numa espécie de exigência a priori, de pré-condição para o acesso a políticas sociais. Quanto mais deteriorados forem os corpos e os locais de moradia, mais aptos parecem estar os sujeitos a receberem benefícios. (2018, p. 470)

Diante da necessidade de corpos precários para esse controle biopolítico, o discurso midiático é relevante nesse processo. No presente artigo focaremos no aspecto imagético desse discurso, principalmente a partir da comparação entre imagens de pessoas do FSA e do Bolsa-Família. A questão da feminilidade é importante devido aos aspectos ambíguos em torno da participação da mulher nesse enquadramento biopolítico. No caso do Bolsa-Família, há uma importância durante o próprio processo de atendimento, já que o cartão para saque do benefício é feito no nome da mulher, que é colocada como responsável do domicílio. Marques (2018) identifica a contradição nessa realidade, já que, por um lado, esse elemento recoloca a mulher no âmbito doméstico, mas, por outro lado, figuras como a Secretária Nacional de Renda de Cidadania do Ministério do Desenvolvimento Social, Rosani Cunha, identificam nessa estratégia uma forma de empoderamento feminino. Consequentemente, há um paradoxo nessa realidade, já que, apesar das condições básicas possibilitadas pela existência do bolsa-família, a inclusão político-social das mulheres atendidas sofre algumas barreiras. Marques defende que isso ocorre devido aos preconceitos que surgem quando uma mulher é identificada como beneficiária de programas sociais. Essas barreiras derivam “de um entendimento comum naturalizado que aponta os indivíduos em situação de pobreza como “massa inútil de despossuídos e dependentes”, incapazes de contribuir para movimentar as engrenagens da produção e do consumo neoliberais” (2018, p. 465).

Do ponto de vista visual, a representação das mulheres é recorrente nas imagens que retratam a pobreza. Os corpos femininos geralmente apresentam um certo destaque, já que uma forma comum de atestar a precariedade social ocorre na apresentação da precariedade do lar. Como esse espaço é o ambiente doméstico por excelência, a mulher é fortemente presente nessas construções, ainda que de diferentes maneiras, pois no enquadramento estudado ela ainda é colocada no ambiente doméstico. Assim, no geral, se percebe o reforço de um determinado

discurso que situa a mulher fora do ambiente público. Ao analisarmos as nuances desse enquadramento, seguiremos o caminho de outros trabalhos (MARQUES, 2018; MARQUES e BIONDI, 2019), mas focando no aspecto comparativo, a partir de uma análise profunda das imagens de dois projetos distintos. Não estamos analisando criticamente os claros avanços sociais alcançados pelo Bolsa-Família, mas principalmente os aspectos problemáticos identificados no discurso imagético em volta do projeto; problemas estes que evidenciam barreiras em relação à realização de uma autonomia mais intensa pelos beneficiários.

Percurso metodológico

Utilizamos o método comparativo por dois motivos. O primeiro é porque almejamos analisar uma certa continuidade entre as fotografias dos dois períodos. Mas é preciso destacar que essa continuidade é estética e política; atrás da composição, das escolhas de enquadramento, dos gestos valorizados (ou construídos), há uma perspectiva ideológica que pretendemos esmiuçar. Se no fotojornalismo “a fotografia fica subordinada ao conceito editorial” (BRIL, 1985, p. 41), queremos analisar esse conceito editorial. No entanto, tal conceito não se refere somente a uma matéria, a um jornal ou a um contexto histórico, mas a uma perspectiva que se consolidou na fotografia há décadas. Para entender como essa abordagem foi preservada ao longo do tempo, é necessário analisarmos projetos de períodos distintos, justificando a análise comparativa.

Entretanto, essa continuidade não é total, já que mesmo as imagens mais parecidas apresentam diferenças essenciais, com esses elementos dizendo muito sobre as particularidades ideológicas de cada projeto. Isto porque apesar de ambos partirem de uma perspectiva generalizante sobre pessoas empobrecidas, ainda assim o enquadramento biopolítico não é idêntico. Aqui já começamos a entrar no segundo motivo da nossa escolha metodológica: entender melhor as singularidades de cada projeto. Isso significa que não pensaremos somente a continuidade (a imagem destacada), mas também a imagem que falta, o registro que não foi feito ou preservado, justamente por alterar os estereótipos visuais buscados. Essas imagens inexistentes só irão aparecer com a análise profunda dos padrões iconográficos dos dois projetos, de modo que a partir dessa investigação do invisível será possível identificar o que determinados enquadramentos biopolíticos buscam eliminar.

Aqui é interessante pontuar que apesar da distância temporal entre as imagens comparadas, o fotojornalismo praticado em torno do Bolsa-Família geralmente segue alguns padrões estabelecidos pelos fotógrafos do FSA. Atualmente, por exemplo, é possível identificar, no fotojornalismo dos nossos tempos, ecos do estilo do fotógrafo Russell Lee, que é considerado o principal “documentador” do FSA

Profissional face a um objectivo preciso — documentar sem estados de ânimo—, ele assume, desta maneira, uma perspectiva do fotodocumentalismo que ainda hoje é, no campo fotojornalístico, a dominante. Por vezes, porém, parece-nos detectar uma certa exploração das situações pelo lado positivo. [...] A sua atenção não se concentra exclusivamente nos sujeitos e menos ainda na dramaticidade de uma expressão particular, mas na decoração, nas habitações (exterior e interior), na arquitetura, nos móveis

e nos acessórios (como o rádio), aspectos mais acidentais nas obras de Evans e, principalmente, Lange. (SOUZA, 2000, p. 113)

As fotografias do Bolsa-Família compartilham a “neutralidade” dos registros, ainda que algumas imagens apresentem uma dramaticidade no estilo de Dorothea Lange e Walker Evans⁴. Além disso, esses fotógrafos americanos solidificaram uma forma de olhar para os pobres que está presente nas imagens do Bolsa-família: ou seja, o registro da pobreza dignificada (BRIL, 1984; MACHADO, 1984; SOUZA, 2000).

Mas ainda que exista uma continuidade nos tipos de registros destacados, as diferenças ainda são fortemente presentes. Não pretendemos apagá-las, mas analisá-las. Mais do que descrever a representação geral dos pobres em determinadas imagens, queremos entender como a comparação entre registros que partem de prerrogativas semelhantes, mas contextos distintos, pode jogar diferentes matizes sobre essas imagens. Essas nuances surgem principalmente a partir do gesto do pesquisador, que se relaciona com imagens distintas de maneira semelhante a como um colecionador se relaciona com os seus itens colecionados. Souto (2018) utiliza a comparação para explicar a sua metodologia comparativa. A autora defende que a potência de um objeto, no contexto de uma coleção, ganha mais relevo do que se estivesse isolado, além de valorizar a dinâmica metodológica que é inserida a partir do agrupamento como coleção: “Cada nova adição pode modificar todo o conjunto, levando a uma releitura, que por sua vez pode levar a uma reescritura da coleção. Todo um equilíbrio prévio é abalado com a chegada de um novo elemento, fazendo com que a ordem da coleção seja sempre transitória” (2018, p. 20). Em nossa pesquisa, a organização da análise no presente artigo não foi pensada anteriormente, mas depois das seleções das imagens principais, com a repetida *reescrição de nossa coleção*. A partir da comparação entre os dois projetos, novas nuances surgiram para o problema central da pesquisa: o enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas. Essas camadas de significação identificadas durante a comparação nos guiaram na organização do texto.

Nesse caminho, as imagens do Bolsa-Família foram o ponto de partida, com a criação de um banco de dados de cerca de 60 imagens fotojornalísticas que retratam mulheres beneficiadas pelo Programa Bolsa-Família, publicadas entre 2003 e 2015, em jornais e revistas de ampla circulação nacional como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo* e *O Globo*, além das revistas *Veja* e *Isto é*. Após a análise dessas imagens, investigamos coletâneas e livros importantes lançando com fotografias em torno do FSA - como o *Elogiemos os homens ilustres* (2009), com fotografias de Walker Evans, e o *In this proud land* (1973), editado por Roy Stryker, diretor da Seção Histórica do FSA, que

orientava, de maneira autoritária, os vários fotógrafos da iniciativa). Em seguida, revisamos 83100 imagens do FSA depositadas no banco de dados *photogram.yale.edu*. Durante esse processo, percebemos algumas diferenças essenciais entre os dois projetos. Inicialmente, já podemos ressaltar que devido a grande quantidade de fotos produzidas pelo FSA, é possível realizar vários recortes de análise nessas fotografias. O nosso artigo focou nas imagens relacionadas com o lar, algo que nos foi colocado pelas próprias imagens do Bolsa-Família, geralmente construídas em torno desse espaço (o que iremos problematizar mais adiante). No entanto, apesar dessa característica ser presente no FSA (tanto que produzimos as comparações do presente artigo e ainda outras dezenas), o projeto americano também abriga imagens com outros recortes, valorizando principalmente uma dimensão não tão comum nas imagens brasileiras: o trabalho. Ou seja, além da família em casa, os americanos também fotografaram bastante o trabalhador rural em serviço (plantando, capinando e colhendo algodão, por exemplo) ou caminhando (aparentemente em busca de alguma oportunidade, na estrada). Essas imagens vão na linha do objetivo inicial do projeto: retratar os resultados da política de Roosevelt, que apostava em medidas como as seguintes: “empréstimos a baixo juro para compra de terra, desenvolvimento de estudos sobre preservação dos solos e criação de quintas experimentais e de explorações comunitárias, que visavam dar emprego aos trabalhadores errantes” (SOUZA, p. 110). O objetivo era, então, fazer com que as pessoas atendidas realizassem trabalhos agrícolas. Consequentemente, muitas imagens do FSA dialogam com a temporalidade do futuro, como se o registro em destaque marcasse o início de uma nova vida. É o que aponta o comentário de Stefania Bril sobre Walker Evans: “o fotógrafo captava sobretudo as imagens-pontos de partida, para induzir a imaginação e, quem sabe, a participação do leitor. Para que ele veja, sintá e entenda “a pobreza digna” dos meeiros norte-americanos na época da depressão” (BRIL, 1984, p. 16).

Esse tipo de imagem não é tão presente nas fotos do Bolsa-Família. A terra, quando aparece, dificilmente é um espaço para produção agrícola ou fazer laboral; ela é principalmente pano de fundo de determinada precariedade. O diálogo temporal que as imagens brasileiras travam é principalmente com o presente; um presente enquadrado biopoliticamente, já que ele deve atestar a precariedade de quem está sendo retratado, justificando a assistência do governo. Essa construção existe nas fotos do FSA, mas no projeto americano há outros tipos de construções, ainda que muitas vezes estejam limitadas por uma busca da pobreza digna.

Assim, considerando as construções realizadas em volta do lar, a seleção das imagens americanas para a nossa análise foi pensada a partir das imagens brasileiras destacadas anteriormente, se seguindo, principalmente, três critérios: 1) semelhança do gestual corporal (mulher sentada sozinha na cama, por exemplo); 2) composição da imagem (como a família sentada no sofá da sala, com a câmera no ângulo frontal); e 3) conteúdos paralelos, ainda que não compartilhem composição ou gestual semelhantes (como um conjunto de mulheres e crianças na calçada da entrada de casa).

Mas além desses três critérios, houve outros, inclusive alguns mais abstratos, que não se referem principalmente

⁴ Sobre a questão do foco na decoração e na arquitetura dos espaços realizado por Russell Lee e outros fotógrafos do FSA, algumas imagens do Bolsa-família também seguiram esse estilo. Ao focarmos na questão da mulher, não apresentamos comparações entre esses tipos de fotos, mas o artigo *O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica* (MARQUES, 2018) apresenta uma leitura interessante sobre duas imagens brasileiras que seguem essa linha e que podem claramente dialogar com fotografias de Russell Lee.

à uma lembrança estética, mas mais subjetiva. Foi como se determinada imagem americana lembrasse uma brasileira não pela “concordância” geral, mas pelo detalhe pontual. Sobre esse tipo diálogo, Kossoy oferece uma luz justamente ao criticar as associações que buscam somente articulações plásticas, trocadilhos visuais. O autor defende um diálogo com vida própria, que independe da mensagem,

cujos circuitos se fecha na medida em que alguns de nós os olhamos e intuímos uma dada alteração da ordem natural das coisas; uma percepção que, em geral, escapa à maioria das pessoas. [...] Nada em comum com o punctum de Barthes. Um rosto em um retrato, voltado para outro rosto, em outro retrato. Retratos de pessoas que jamais se conheceram pessoalmente, retratos de pessoas que viveram em países distantes e épocas diferentes reunidos, por alguma razão, ou pelo acaso, ou pela intuição do editor/curador, numa mesma parede ou página de um álbum ou revista. (KOSSOY, 2007, p. 149)

Sob esse critério, um gesto como um sorriso ou um olhar podem ser o elo de contato entre imagens distantes.

Durante o processo de leitura das imagens do FSA, principalmente no banco de imagens da Yale, 347 imagens foram salvas obedecendo pelo menos um dos critérios descritos acima. Após a análise de todo o banco de dados, realizamos uma espécie de peneira, para selecionar não necessariamente as imagens que mais se pareciam com as imagens brasileiras, mas principalmente as que poderiam render uma discussão sólida a partir da comparação. Assim, após esse segundo processo, escolhemos analisar para o presente artigo 11 imagens americanas e 9 imagens brasileiras. A partir dessas associações mais diretas, criamos três divisões referentes a espaços ou elementos presentes em um lar: 1) O quarto; 2) A sala; e 3) As aberturas. Escolhemos o espaço devido a importância que ele tem na representação da pobreza, pois retratar as pessoas pobres, segundo Marques e Biondi (2019), “quase sempre requer visualizar seu ambiente doméstico, as tarefas cotidianas, o modo de vida precário. Assim, o espaço da casa torna-se um aspecto matizado pela representação da pobreza a fim de melhor ilustrar como vivem esses sujeitos em seu arruinado contexto material” (p. 89). Nessa construção, como já dito, a presença da feminilidade, incorporada na figura da mulher, é intensa. São elas que habitam as casas, sentadas ou em pé, tristes ou sorrindo. Quando há uma criança ou um bebê por perto, eles estão geralmente próximos da mãe. Colocar uma pessoa como responsável pelo lar não é uma responsabilidade pequena, pois além das dificuldades práticas e econômicas, o lar não é somente um local que abriga um conjunto de pessoas; morar no lar é “uma retirada para sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, em que a linguagem que se cala continua a ser uma possibilidade essencial” (LÉVINAS, 2000, p. 138-139). Os enquadramentos que estudamos situam a mulher, ou a pessoa com feminilidade, como responsável por transformar um local em um lar: “A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da Habitação” (LÉVINAS, 2000, p. 138). Diante dessas construções, decidimos avaliar especificamente como essas casas do FSA e do Bolsa-Família são habitadas a partir dos citados grupos de análise. Vamos começar dentro das casas e depois partiremos para os arredores externos.

O quarto



MARIA DO SOCORRO na casa onde mora desde que saiu da palafita

Imagem 1 – Foto: Rosane Marinho/ O Globo. Fonte: RIBEIRO, Efrém. Um ano depois, nos emblemas da miséria -, O Globo, O País, 11/01/04. Legenda: Maria do Socorro na casa onde mora desde que saiu da palafita



Imagem 2 – Foto: John Vachon, 1940. Fonte: <http://photo-grammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000041858/PP> Legenda: “Wife of migrant fruit picker. Berrien County, Michigan”

Colocamos aqui duas mulheres com expressões preocupadas. Na imagem brasileira, Maria do Socorro, “na casa onde mora desde que saiu da palafita”. Já na foto americana não conhecemos o nome da mulher, somente sabemos que ela é a esposa de um imigrante coletor de frutas. Sentadas em suas camas, elas olham diretamente para a câmera. O quarto da brasileira tem uma televisão ligada, mas Maria nem olha em sua direção. Não sabemos ao certo o que está no ar, mas o contraste entre o que há dentro da TV com a realidade do quarto é presente, ainda que latente, principalmente devido o contraste entre as luzes emitidas pelo aparelho com o ambiente do quarto, que é mais sóbrio, mais neutro. Sem olhar para o mundo da televisão, a Maria do espaço surge como alguém que não se importa com as imagens de outro mundo que não o dela, apesar de ele estar ali presente e “ligado”. A esposa do imigrante tem uma posição mais frontal ainda, mas a câmera está levemente mais próxima. No entanto, apesar da sua cama bagunçada e da casa aparentemente mais vulnerável (ela é de madeira e não de tijolos, como a de Maria), o seu espaço parece levemente mais preenchido (a impressão pode ser devido ao tamanho menor de seu quarto). Enquanto o quarto de Maria tem alguns poucos

espaços não preenchidos e a parede seja relativamente mais ampla, o espaço da foto americana é bastante “ocupado” e harmonizado (a mulher está no centro do enquadramento e sentada de frente). A composição da foto de John Vachon indica uma harmonia da pobreza, como se tudo estivesse no seu devido lugar, até a própria tristeza da protagonista. Maria ressoa o semblante neutro e triste da esposa do imigrante. O que leva destaque realmente é a televisão ligada e a indiferença de Maria com o aparelho. É um paradoxo, pois se a composição e a frontalidade da foto do FSA dificulta a possibilidade do leitor imaginar o futuro daquela mulher (provavelmente se pensa somente o seu presente ou o seu passado), a televisão poderia servir como um objeto de fuga daquela realidade para a foto brasileira. Mas Maria está (ou é colocada) de costas para essa possibilidade.

A frontalidade vai ser quase uma regra nas fotos do Bolsa-Família. É uma posição “simples” e perigosa, pois ela preserva facilmente uma sensação de neutralidade e realismo. “Nenhum enquadramento é o mais requisitado no uso dominante da fotografia do que o *frontal*, exatamente porque no enquadramento frontal o ângulo de tomada é praticamente ignorado” (MACHADO, 1984, p. 112). Assim, retratos construídos neste enquadramento geralmente são considerados *reais* pelo leitor, com as construções realizadas em torno dos corpos frontais sendo esquecidas. Maria do Socorro, por exemplo, se tornou uma mulher solitária, sentada em sua cama, de costas para a televisão, não ligando para o lúdico, e com o rosto preocupado e aflito, ainda que essas características, claramente, não definam totalmente Maria do Socorro. Bastante comum nas fotos do Bolsa-Família, a frontalidade não é tanto uma regra no FSA, ainda que seja presente. Mas destacamos para análise mais duas fotos com temáticas semelhantes as fotos de Maria: uma mulher sozinha e sentada.



Imagem 3 — Foto: Russell Lee, 1939. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000013280/PP>
 Legenda: Daughter of former white labor contractor, now migrant worker, in tent home. Weslaco, Texas

A jovem filha na primeira foto está em uma posição diagonal parecida com a de Maria. Mas o seu olhar vai para fora do enquadramento, com ela esboçando um leve sorriso. Já a Mrs. Mary Sye Turner está com o olhar melancólico, mas ainda direcionado para o exterior. Os seus espaços, principalmente o da filha, também são bastante ocupados. A pobreza dessas fotos é preenchida e tem compartimentos (estantes, gavetas etc). A frontalidade da câmera nas

imagens de Russell Lee e John Vachon podem até tentar organizar e harmonizar essa vulnerabilidade, mas a filha do registro de Lee apresenta um leve desvio a essa tentativa ao mirar algo que está fora do quadro. O olhar flexibiliza levemente a temporalidade do registro, preservando o caráter momentâneo do momento, enquanto na foto de Maria a frontalidade e a centralização intensas inserem um peso temporal mais definidor: é o presente precário materializado.



Imagem 4 — Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000026054/PP>
 Legenda: Mrs. Mary Sue Turner, wife of sawmill worker, with some of the new furniture they have bought. Near Siloam, Greene County, Georgia

Já a imagem de Jack Delano se difere das anteriores, pois há uma tentativa mais clara de embelezar o momento. A câmera não é mais frontal, mas está em diagonal, se criando uma profundidade de campo com três elementos definidores dessa profundidade: a dianteira da cama em primeiro plano, Mary em segundo e seu armário em terceiro, ao fundo. O olhar da protagonista é para o exterior do quadro, mas, além disso, para um exterior reflexivo, devido a sua postura mais pensativa⁵. Esse gesto demonstra uma apropriação clara da vulnerabilidade do outro, com a tentativa de dramatizar a realidade daquelas pessoas. Não se trata tanto de um gesto que queira trabalhar ou dialogar com a potência dos retratados, mas sim de um trabalho autoral do fotógrafo, como se fosse uma versão mais estilizada dos enquadramentos feitos pelas fotografias do Bolsa-Família.

⁵ As fotografias de Delano são exemplares em relação a essas construções dramáticas e “belamente” construídas. Durante o processo de revisão das fotos do FSA, quando era identificada uma fotografia com composição mais trabalhada e estilizada, muitas vezes o fotógrafo da imagem era Jack Delano.

A Sala

Vamos à sala. Local de encontros e/ou reuniões dos visitantes e moradores da casa, a sala é um espaço comum para a realização de fotos. A pose frontal é comum. Os dois exemplos acionados abaixo revelam esse aspecto:



Imagem 5 – Foto: André Felipe/ Folhapress. Fonte: CANZIAN, Fernando. Família Silva (Boyhood Bolsa Família), Folha de São Paulo, 10/07/15. Legenda: O casal Pedro e Micinéia Silva com os filhos Alan, Luan, Vanessa e Isaque /André. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitord.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&_mather=9b7edc4e0edc275c

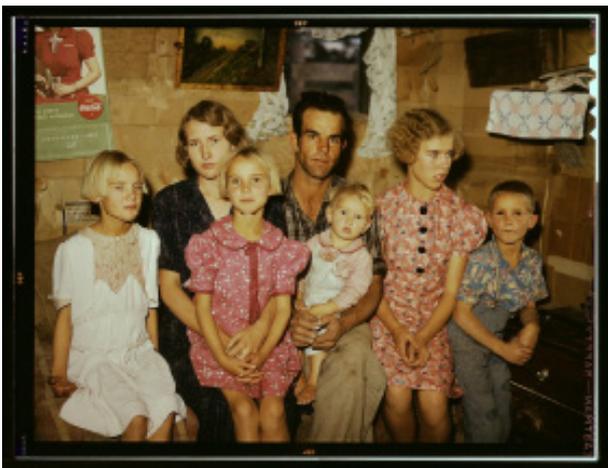


Imagem 6 – Foto: Russell Lee, 1940. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1992000419/PP>
Legenda: Jack Whinery and his family, homesteaders, Pie Town, New Mexico

Duas famílias sentadas, com a maioria olhando para a câmera. A frontalidade em grupo tem um significado histórico importante devido a relação antiga entre a fotografia e os registros frontais de grandes grupos, geralmente realizados em cerimônias importantes. Analisando imagens que seguem essa linha, Marie-Claire e Pierre Bourdieu (2006) afirmam que não são indivíduos e suas singularidades que são fotografados, mas papéis ou relações sociais, como o marido ou o militar, no primeiro caso, ou o tio da América, no segundo. A análise dos autores nos auxilia principalmente em seus comentários sobre a frontalidade desses retratos familiares (cujas descrições são quase idênticas ao conteúdo das fotografias acima). Segundo os Bourdieu,

Assumir a postura correta é uma forma de respeitar a si próprio e de exigir respeito. O personagem oferece ao espectador um ato de reverência, de cortesia, que é governado por convenções,

e demanda que o espectador obedeça às mesmas convenções e às mesmas normas. Ele encara e pede para ser olhado frontalmente e à distância. Essa exigência de deferência recíproca constitui a essência da frontalidade. O retrato fotográfico leva a cabo, assim, a objetivação da imagem de si. Enquanto tal, ele é simplesmente o caso limite da relação com os outros. [...] (BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire, 2006, p. 38)

A diferença que essas imagens lançam sobre a leitura citada é que aqui os registros não são feitos para preservação dos próprios familiares (que era o fim das fotografias analisadas pelos Bourdieu), mas para distribuição entre terceiros que não tem ligação familiar com os fotografados. Assim, quando o fotógrafo organiza harmoniosamente e frontalmente esses grupos familiares, repetindo as convenções dos retratos antigos, será que esses corpos se organizam frontalmente com o intuito de exigir *respeito do leitor*, como coloca os Bourdieu? Nas imagens acima, realmente, a individualidade é diluída para se valorizar regras sociais, mas, além disso, essas regras são preservadas por uma mídia com alcance muito amplo, além da região do fotografados. É um duplo ataque contra as individualidades: o primeiro se dá a partir do enquadramento fotográfico dos retratos familiares que focam nos papéis sociais e não nas pessoas (ataque este realizado pelo fotógrafo ao repetir convenções e organizar o espaço); e o segundo pelo enquadramento biopolítico orquestrado pela mídia (caso brasileiro) ou pelo governo (caso americano), que disseminam o ataque anterior para um público maior.

Comentamos os ataques contra os fotografados, mas também é interessante pensar como o leitor das imagens também sofre alguns ataques por meio da frontalidade. Ao apostar nesse ângulo, o ponto de vista do fotógrafo é apagado, mas ainda é presente. Consequentemente, ocorre o que Machado nomeia de transferência de subjetividade: “a supressão provisória do nosso próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que dirige o nosso” (1984, p. 95). E esse outro olhar, claramente, não é isento de uma perspectiva própria. Ou seja, ao transformar os fotografados em retratos familiares da precariedade social, o leitor mais imediato, inicialmente, também faz uma leitura que segue essa construção.

Mas mesmo que as duas imagens acima estejam situadas dentro de um enquadramento específico, elas apresentam diferenças importantes. Pensemos nos homens. Na imagem americana, o homem mais velho é a uma figura patriarcal, sendo o indivíduo mais velho e o único homem na imagem, centralizado no espaço, com seu olhar se tornando quase um ponto de fuga a partir do qual tudo ao redor é concentrado. Na imagem brasileira, o homem sentado claramente é o mais velho, mas ele não é um homem adulto como o da imagem do FSA. É um idoso, com rugas no rosto e cabelos brancos, que está disperso e não olha para a câmera. Ou seja, nesse retrato de família, o corpo masculino não é onipotente. A dispersão o coloca quase no mesmo tom da criança de colo que está do outro lado. A centralização da adolescente na foto brasileira pode até indicar um leve desvio, mas olhemos a mulher a seu lado, com o bebê no colo: é uma mãe com o seu filho. No perspectiva dessas imagens, esse “personagem social” não pode desaparecer. Ou seja, mesmo que em algumas imagens o homem mais velho não represente uma figura patriarcal central, isso não significa que a mulher deixe de estar situada em uma posição característica da estrutura patriarcal. A mulher como materialização da mãe é quase

uma regra no fotojornalismo do Bolsa-Família e nas fotografias do FSA. Mesmo na presença de homens, quase sempre é ela que está com o bebê no colo. Na imagem americana que destacamos, estranhamente é até o pai que carrega o filho, mas a maioria dos corpos com crianças nos registros do FSA também são mulheres. Por que essas fotos não mostram os homens com as crianças? No caso das imagens americanas, se pode até pensar em uma justificativa torta, já que os homens seriam os responsáveis pelo trabalho na terra, enquanto as mulheres estariam em casa. Mas nas fotografias brasileiras, nas quais é quase inexistente a figura do indivíduo trabalhando, essa justificativa fica mais torta ainda, pois o homem deixa de estar com a criança para, simplesmente, fazer “nada”. Mais dois exemplos abaixo de como essa iconografia materna se propaga nos dois projetos.



Imagem 7 – Foto: Leo Caldas. Legenda: Rosiete da Conceição, do Recife, inscreveu-se no Bolsa Família depois do nascimento da filha. Texto: MAGLIANO, Giovanni. “A Crise e os novos pobres”, *Veja*, Edição de 22/02/2017, p.68.

A forte semelhança entre as fotos demonstra a preservação de um enquadramento específico das mulheres empobrecidas, que diante da precariedade do espaço de suas casas e da tristeza estampada em seus rostos, não podem deixar de ser mães. Para comentar mais sobre esse enquadramento, é interessante retornarmos a Lévinas. Segundo Carla Rodrigues (2011), o filósofo identifica na feminilidade uma hospitalidade absoluta, ainda que essa feminilidade não esteja presente, necessariamente, somente nas mulheres, como o próprio autor ressalta: “a ausência empírica do ser humano do “sexo feminino” numa morada nada altera à dimensão e feminidade que nela permanece aberta, como o próprio acolhimento da morada” (LÉVINAS, 2000, p. 40). No entanto, Rodrigues identifica que, apesar desse destaque, o filósofo não apresenta essa separação de forma clara. O debate nos auxilia

pois a imagem da mulher que Lévinas aborda tem relação profunda com o ambiente onde estão os corpos das nossas imagens: a casa.



Imagem 8 – Foto: Dorothea Lange, 1934. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2017759126/> Legenda: African American mother and baby



Imagem 9 – Foto: Eduardo Anizelli/ Folha Press. Fonte: CARVALHO, Daniel. Folha Press. Legenda: Famílias deixam a pobreza extrema, mas ainda enfrentam dificuldades. Folha de São Paulo, 03/02/2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19394&anchor=5851849&origem=busca>

Lévinas recupera um dos ensinamentos do Talmude sobre a mulher na tradição judaica e afirma: “a casa é a mulher”. Ele lembra que é a mulher quem torna a vida pública do homem possível, recuperando a tradição judaica segundo a qual a mulher é responsável pela vida espiritual, pela paz doméstica e por tudo aquilo que dá suporte ao homem. Sem a mulher, “o homem não conheceria nada do que transforma sua vida natural em ética”. (RODRIGUES, p. 379).



Imagem 10 – Foto: Dorothea Lange, 1935. Fonte: <https://www.loc.gov/item/2017759126/> Legenda: Mexican mother in California

A própria autora identifica o lado problemático dessa abordagem: “Quando Lévinas recorre ao lugar da mulher na tradição judaica, estaria fortalecendo esse dilema: valorizando as especificidades das mulheres, mas as mantendo fora da vida pública” (p. 380). Pensando em como o lar é constituído a partir das imagens do Bolsa-Família, existe uma complexidade semelhante. O lar dessas pessoas é ocupado de forma variada pelas mulheres. São elas que sorriem, preparam comida, estão com crianças e se movimentam um pouco mais. Enquanto isso, os homens são mais rígidos. Mas mesmo nesse contraste, as mulheres se movimentam dentro do perímetro do lar. Saudar o aspecto hospitaleiro da mulher, ou preservá-lo a partir da persistência do enquadramento da mulher no espaço do lar, significa excluir a mulher do espaço externo, da vida pública, afetando a sua autonomia.

As aberturas

Agora a nossa análise não focalizará em um aposento, mas nas aberturas (principalmente de janelas e portas) que aparecem nas imagens do nosso *corpus*. A abertura da morada indica um diálogo com o futuro. Normalmente, na imagem, pode ser uma forma de guiar a atenção do leitor ou até de trabalhar o contraste (harmonioso ou não) entre o externo e o interno. Mas, nas imagens analisadas, esses enquadramentos não enquadram o exterior. Pelo contrário, eles atuam como elementos que dialogam mais com o interior do que com o exterior.



Imagem 11 – Foto: Dorothea Lange, 1939. Fonte: <http://photo-grammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000005350/PP> Legenda: Log house now occupied and enlarged by the Halley family. Mrs. Halley in doorway with youngest child. Bonner County, Idaho.



Imagem 12 – Foto: Danilo Verpa/ FolhaPress Fonte: MAISON-NAVE, Fabiano. “O excluídos do marco zero”, Folha de S. Paulo, Brasil, 12/10/2014, Eleições 2014. Legenda: À espera: Edineide Dias, 25, e as filhas Grazielle, 4, e Natíeli, 5, ainda sem Bolsa Família; leite, só 3 vezes por semana, diz a mãe. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20010&anchor=5965065&origem=busca>

A composição das duas imagens acima é comum nos dois projetos. Uma ou mais pessoas em frente da casa, perto de uma porta. A perspectiva mais cotidiana da porta é anulada. Ou seja, dificilmente a câmera fotografa o horizonte em frente a porta, a partir da perspectiva de quem sai. A câmera toma o caminho contrário, com a porta sendo um caminho para o mundo interior do lar e não o exterior da sociedade. Nessa linha, as mulheres ocupam bastante as redondezas dessa abertura, como se o caminho para a sociedade não fosse percorrido, apesar de existente. A dimensão doméstica ou familiar geralmente é valorizada com o acompanhamento dos filhos ao lado, como ocorre nas fotos acima. Mas nem sempre a condição doméstica é estabelecida a partir do contato com terceiros. A primeira foto brasileira deste artigo, por exemplo, demonstra o aspecto solitário. As aberturas, em alguns momentos, também servem para destacar essa solidão, como ocorre nas imagens abaixo.



Imagem 13 — Foto: Eduardo Anizelli/ FolhaPress. Fonte: CARVALHO, Daniel. Famílias deixam pobreza extrema, mas ainda enfrentam dificuldades; leia histórias, Folha de S. Paulo, 03/02/2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19394&anchor=5851849&origem=busca>



Imagem 14 — Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998008266/PP> Daughter of a Negro FSA (Farm Security Administration) client, Greensboro, Greene County, Georgia

Na foto brasileira, o enquadramento dentro da imagem não se dá a partir da abertura de uma porta, mas entre as laterais de uma parede e de uma geladeira. No entanto, o formato horizontal é idêntico ao de uma porta. O enquadramento da mulher solitária também ocorre nas fotos do FSA, mas para o artigo escolhemos especificamente a imagem acima para trabalhar determinados contrastes. O conteúdo, inicialmente, é paralelo: duas mulheres sozinhas, sentadas e tristes, enquadradas por uma abertura horizontal. Essa abertura não é a saída para o mundo, mas a entrada para a solidão dessas mulheres. De certa forma, é a intensificação da solidão. No entanto, há diferenças importantes. Na foto de Jack Delano, a mulher está mais inclinada para esquerda, em um posição mais dramática e melancólica. Além disso, há um espelho atrás dela, no qual enxergamos uma mulher olhando para a mulher central da foto. O espelho insere levemente uma certa reflexividade, pois essa outra mulher é uma espectadora, quase como se fosse reflexo do espectador leitor da foto. É uma forma de demonstrar a presença da construção e apontar para o futuro, ainda que seja um futuro construído pelo possuidor da câmera. Na foto brasileira não há essa construção. A mulher olha para a câmera em posição rígida e com pouca

expressão. A tristeza surge principalmente pela sobriedade da imagem: não há terceiros, não há filhos, não há fazer doméstico. É como se ela existisse somente para abrigar uma dimensão doméstica, pois sem um fazer doméstico ou filhos, há somente espera e nada mais. Com a recorrência de imagens solitárias como essa, tal enquadramento biopolítico indica que não há feminilidade fora das condições maternas e do lar, algo que é bem problemático.

Antes de continuarmos analisando as relações entre as aberturas do lar e os seus habitantes, vale pontuar que as imagens destacadas até o momento demonstram um aspecto construído claro. No caso das fotos brasileiras, não há nem a tentativa de se tentar emular um acontecimento, já que eles apostam na frontalidade característica dos retratos, um tipo de imagem na qual o aspecto construído é comum. Conseqüentemente, há uma busca pela harmonia, com a organização da precariedade do espaço e a centralidade dos corpos em cena. Diante disso, surge uma questão: é possível a imagem se impor contra esse enquadramento? A crítica e fotógrafa Stefania Bril já havia comentando a dificuldade dessa possibilidade: “Como é difícil fazer fotos que não se deixariam manipular. É raríssimo o exemplo da “Pietà moderna” de Eugene Smith que, mesmo se tirada de contexto, a tragédia de Minnamata, continuará sempre a transmitir a sua mensagem, a dor materna” (1986, p.45/ 142). Já Machado (1984) considera que uma forma de desafiar a hegemonia do olhar (e da construção) do enunciador (o fotógrafo) é apostar na composição “errada”, que não preenche a extensão de todo o quadro, que apresente desarranjos estruturais. Alguns exemplos do autor: “O senhor Raios X” (1973), de Charles Harbutt, e “Plataforma de mergulho” (1931), de László Moholy-Nagy”. Ou seja, aparentemente esses desvios ocorrem mais em uma determinada categoria mais autoral ou experimental da fotografia, vertentes não tão presentes no nosso *corpus*. No entanto, isso não significa que não podemos olhar com mais de atenção as fotografias do Bolsa-família e do FSA para averiguar se nelas existem algum elemento que destoe do enquadramento geral, ainda que esse desvio não acarrete em uma ruptura.

Pensar nessas possibilidades é importante porque uma imagem que desafia determinada perspectiva geralmente leva o leitor a se demorar mais sobre a imagem. Já os registros mais comuns, geralmente são lidos de maneira rápida, com pouca reflexão. Se tornam itens colecionáveis de nossas memórias visuais, para usar a metáfora utilizada por Susan Sontag. Assim, diante do foco da organização harmoniosa dos corpos e dos espaços que é tão presente nas fotografias do Bolsa-família, uma forma de desestabilização pode ser a descentralização dos corpos. Dois exemplos abaixo.

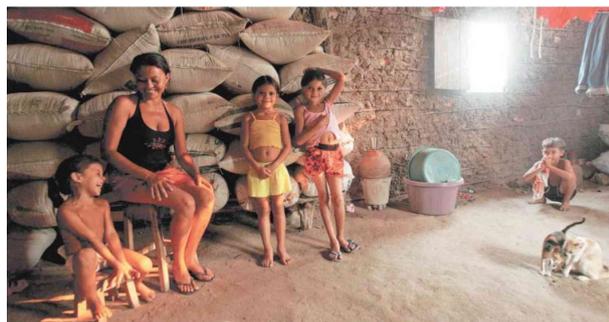


Imagem 15 — Foto: Sérgio Castro/Estadão Conteúdo. Fonte:

SANT'ANNA, Lourival. "Bolsa Família conquista os grotões e pode reeleger Lula", O Estado de S. Paulo, Nacional, 09/10/05, p.A14. Legenda: Lucineide com filhas em casa de adobe que já foi de choupana de palha: ajuda de R\$ 95 reduz desnutrição dos filhos e faz o voto em em Serra, em 2002, migrar para Lula. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20051009-40899-nac-14-pol-a14-not> >



Imagem 16 — Foto: Jack Delano, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000027864/PP> Legenda: Oakland community, Greene County, Georgia (vicinity). The family of Gus Wright, FSA (Farm Security Administration) client

As aberturas estão presentes: uma janela na foto brasileira, e uma janela e uma porta na imagem americana. Mas as aberturas não se destacam na imagem, pelo menos não como acontece nas duas imagens anteriores. As direções dos olhares e as expressões dos rostos nas imagens dispersam os focos de atenção. Podemos olhar um menino agachado com uma garrafa na boca, ou a criança de gorro olhando para o chão na outra. As possibilidades de foco são maiores. No entanto, no caso da imagem americana, até existe uma flexibilização do foco, mas a dramaticidade da imagem ainda é presente. O fotógrafo novamente é Jack Delano. Mas aqui ele não apresentou corpos *melancolicamente* inclinados. As crianças e jovens na imagem estão dispersas. No entanto, em seus rostos permanece uma tristeza dramática que não contraria a perspectiva que o próprio Delano buscou anteriormente. Nessas fotografias, podemos pensar também em outro elemento que pode questionar enquadramentos externos: o sorriso.

O que distingue bem as duas imagens, apesar de uma certa semelhança, são justamente os vários sorrisos na imagem brasileira, presente nas três garotas e na mulher. Esse elemento será comum no fotojornalismo sobre o Bolsa-Família, mas bem mais raro nas imagens americanas. Pensando somente na imagem, o sorriso pode ser esse espaço do lúdico, demonstrando a incapacidade da precariedade da vida de abarcar as totalidades dos seres fotografados. Ou seja, estar vulnerável socialmente não significa ser uma pessoa triste e que somente sabe sofrer. Assim, o elemento se torna um desvio se considerarmos a maior quantidade de rostos entristecidos e rígidos nesses registros. No entanto, como a própria Stefania Bril pontuou, uma imagem questionadora pode ficar limitada dependendo da legenda ou do texto que a acompanha. Na imagem brasileira acima a legenda é a seguinte: "MUDANÇAS - Lucineide com filhas em casa de adobe que já foi choupa-

na de palha; ajuda de R\$ 95 reduz desnutrição dos filhos e faz o voto em Serra, em 2002, migrar para Lula". Com essa legenda, os sorrisos da imagem se tornam resultados de um projeto político. O motivo real podia até não ser esse, mas o texto jornalístico limita essa possibilidade mais potente. Vincular uma potência lúdica à assistência do governo, e não necessariamente a uma autonomia (subjéctiva e/ou política) que pode surgir a partir da assistência, é algo limitador. Para efeito de contraste, comparemos mais dois sorrisos.



Imagem 17 — Foto: Marion Post Wolcott, 1941. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa2000037624/PP> Legenda: Juke joint and bar in the Belle Glade area, vegetable section of south central Florida



Imagem 18 — Data: 13/11/2006 — Folha de São Paulo. Foto: Vanderlei Almeida/France Press Título: CANZIAN, Fernando. Trabalhadores são maioria entre os pobres no Brasil. Legenda: Beneficiária do Bolsa Família; quem recebe de programas sociais se protege mais que os ativos. Fonte: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=16989&anchor=5234357&origem=busca>

Esses dois sorrisos são completamente distintos. O direcionamento da imagem brasileira é total: a beneficiária, sem nome, segura os cartões e sorri diretamente para a câmera. Apesar da câmera próxima do rosto, em primeiro plano, identificamos ao fundo, em uma leve profundidade, utensílios de cozinha (pratos e jarras). Ou seja, é uma dona de casa. Diferente da imagem de Lucineide com as filhas, na qual a legenda direcionava a leitura dos sorrisos, aqui a própria pose encenada já induz a leitura desse sorriso. Não é o que ocorre na foto de Marion Post Wolcott. A mulher central sorri para o nada. Ela está de olhos fechado, e a direção do seu rosto não nos leva a

nenhum lugar específico. Não sabemos porque ela sorri, mas isso não importa. A potência da imagem se intensifica com a relação dos homens em volta, principalmente o policial branco, que possui o segundo sorriso mais aberto da imagem. O contraste entre as peles das pessoas (uma pessoa branca e três pessoas negras) e as suas posições sociais (o homem branco é policial) não significa conflito. Aparentemente, a relação entre esses contrastes não foi feita pela fotógrafa Marion Post Wolcott. Diferente do que ocorre no contraste entre brancos e negros na famosa foto do ônibus dividido, de Robert Frank, que é, segundo Stefania Bril, “uma imagem feita de retratos de vidas independentes que, de repente, amarrados pelo olhar do fotógrafo, chocam-se no espaço e adquirem um novo significado, social” (1984, p. 14). Aqui, Marion participou de uma relação que já estava em andamento, basta observarmos como as pessoas se entreolham, diferente na foto do ônibus. A fotógrafa é mais um ser na relação, e não a criadora.

O significado social, utilizando a expressão de Bril, da imagem de Marion surge, mas a partir de uma potência da harmonia. No entanto, essa harmonia não é transmitida a partir de uma mensagem edificante transmitida por meio de uma composição rebuscada, à la Delano, que direciona o olhar do espectador para algo belo. É uma harmonia mais orgânica e menos composta. Conseqüentemente, essa harmonia também não se dá devido a uma organização espacial, como ocorre na maioria das imagens destacadas no presente artigo. É uma harmonia mais genuína justamente porque menos organizada e centralizada. A mulher está no centro da foto não porque ela foi colocada lá, mas porque, naquele momento, ela realmente era o centro das atenções, com todos observando os seus movimentos. Além disso, nada na imagem nos leva a identificá-la como uma dona de casa, uma esposa ou uma mãe, o que a difere das outras mulheres que estão nas outras fotografias comentadas. Não há nada de problemático em ela ser uma mãe ou uma dona de casa, mas a questão problemática está na maneira como as fotografias geralmente focam somente nessas dimensões; Abaixo destacamos mais algumas imagens com sorrisos, mas com as pessoas mais dispersas ainda, algo que aparentemente incita uma demora na leitura.



Imagem 19 — Foto: Fernando Canzian /Folhapress. Fonte: CANZIAN, Fernando. Família Dumont (Boyhood Bolsa Família), Folha de São Paulo, 12/07/15. Legenda: Sueli Dumont (sentada, de azul), beneficiária do Bolsa Família, com alguns de seus filhos e netos, em Jaboatão dos Guararapes (PE) Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20283&anchor=5995824&origem=busca&_mather=9b7edc4e0edc275c



Imagem 20 — Foto: Russell Lee, 1940. Fonte: <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1998001059/PP>
Legenda: Farm women and children laughing at some antics of the menfolks. This was taken during an all day Sunday visiting to celebrate a birthday. Pie Town, New Mexico

A porta está presente, mas não tem importância. Ela não enquadra algo essencial para a imagem. Os corpos se distribuem pela imagem de forma mais orgânica. De certa forma, o leitor tem uma maior liberdade para navegar sobre a imagem. O riso de uma mulher, na primeira fotografia, e de três mulheres, na segunda, quebra a suposta rigidez da pobreza daquelas vidas. Riso e desorganização estão ali presentes. Mas será que somente esses dois elementos desestabilizam totalmente o enquadramento biopolítico externo? Dificilmente, pois ainda que ocorra outras possibilidades de leitura, ainda que as mulheres estejam fora da casa, elas permanecem nos arredores do lar, próximas dos filhos. A maternidade e a hospitalidade continuam como condições importantes nesses registros. Na foto americana, a legenda também se torna um elemento limitador, pois ela indica que as mulheres estão rindo das travessuras dos *homens*, novamente nos guiando. Já na brasileira, até o gesto involuntário de uma criança pode reforçar uma certa leitura: olhemos para a criança nos braços da mãe em pé na extremidade direita da imagem; o seu pequeno punho cerrado está na direção da boca da mãe. Se a mulher está sorrindo, falando algo ou fazendo nada, não conseguimos observar.

Considerações finais

De certa forma, a imagem que almejamos é uma imagem que não foi registrada por esses projetos. No caso do FSA, o questionamento já existe. Para Jorge Pedro Souza, apesar das revelações dessas imagens, elas são estereotipadas e simplificam os norte-americanos.

Nas fotos, estes aparentam quase sempre tranquilidade, esperança, calma, resolução, nobreza e heroicidade. Mas sabe-se que houve muitos momentos de cólera e desespero na América dos anos trinta. Onde estão, pois, os suicídios? Os conflitos? No FSA não aparecem, porque, afinal, o Farm Security Administration foi essencialmente um projecto propagandístico e político, talvez até visionário, e que, por isso, pretendeu divulgar uma versão estereotipada e positiva do homem rural: herói patriota e puro, que luta nobre e resolutamente contra as adversidades, solidário com os seus compatriotas e temente a Deus. (SOUZA, 2000, p. 115-116)

No caso do fotojornalismo do Bolsa-família, podemos pensar questionamentos semelhantes. Para além da rigi-

dez corporal que materializa a precariedade do espaço, onde estão os retratos que ecoam a depressão? Onde estão as mulheres fora do ambiente domésticos? Ou mesmo que permaneçam no lar, onde estão as mulheres que não se limitam somente a hospitalidade, maternidade e organização doméstica? Onde estão os momentos lúdicos ou os sorrisos que não sejam somente reações ao recebimento de um auxílio do governo? Onde estão os homens com os seus filhos ou arrumando a casa e preparando a comida?

Por em crise um enquadramento biopolítico não significa necessariamente alcançar a subjetividade intrínseca de um determinado indivíduo. Acreditar que exista tal imagem também é problemático. Mas a questão que colocamos é que para além da precariedade e rigidez física tão valorizada, ou além da felicidade proveniente somente dos recursos, existe a possibilidade de demonstrar uma outra faceta. O perigo de repetir um enquadramento específico é transformar diferentes indivíduos, com diferentes histórias e aspirações, em um mesmo ser, uma espécie de personagem social. Para a pessoa distante daquela realidade, como o brasileiro de classe média que lê jornais, os registros estereotipados evidenciam velhos conhecidos, descendentes de uma iconografia da precariedade que existe há décadas, inclusive em outros países, como os Estados Unidos. A similaridade faz com que a leitura desses corpos seja rápida e sem reflexão, como se eles não tivessem outros traços que não o da precariedade, como se a própria precariedade, no sentido evidenciado por Bulter (2018), fosse uma condição somente deles, fazendo esquecer, inclusive, que uma determinada precariedade é inerente a todos nós.

Referências bibliográficas

AGEE, J.; EVANS, W. (2009). **Elogiemos os homens ilustres**. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, P.; BOURDIEU, M-C. (2006). **O camponês e a fotografia**. Revista de Sociologia e Política, v.26, p. 31-39.

BUTLER, J. (2018). **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRIL, S. (1985). *A foto de primeira página do jornal, Irisfoto*, n.387, p. 40-47. Disponível em: < issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991 >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1986). *À procura da palavra, à procura da imagem. Irisfoto*, n. 398, p. 44-49. Disponível em: < issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991 >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1984). *Notas: Walker Evans. Irisfoto*, n. 369, p. 16. Disponível em: < issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991 >. Acesso em: 27 nov. 2019.

BRIL, S. (1984). *Notas: Robert Frank. Irisfoto* n. 377, p. 14. Disponível em: < issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/stefaniabril_revistairis_1982-1991 >. Acesso em: 27 nov. 2019.

FASSIN, D. (2010). *Évaluer les vies : essai d'anthropologie biopolitique. Cahiers internationaux de Sociologie*, v.128-128, p.105-115.

KOSSOY, B. (2007). **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê.

LEVINAS, E.; RIBEIRO, J. P. (2000). **Totalidade e infinito**. Lisboa: Ed. 70.

MACHADO, A. (1984). **A ilusão especular: introdução a fotografia**. São Paulo: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: Instituto Nacional da Fotografia.

MARQUES, A. (2018). *O enquadramento biopolítico de pessoas empobrecidas: entre o governo dos corpos e a biopotência de modos de vida na imagem fotográfica. Eco-Pós*, v. 21, p. 460-485.

MARQUES, A.; BIONDI, A. G. (2019). *O doméstico tem um gênero: figurações de mulheres empobrecidas no discurso visual do fotojornalismo. Revista latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 16, p. 87-99.

MARQUES, A.; BIONDI, A. ; JESUS, E. (2019). *Spatialités et temporalités de l'environnement domestique dans l'image photographique: entre la représentation et la figuration des femmes brésiliennes appauvries. ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, v. 12, p. 27-51.

OKSALA, J. (2019). *O sujeito neoliberal do feminismo*. In: RAGO, M.; PELEGRINI, M.(orgs.). **Neoliberalismo, Feminismos e Contracondutas: perspectivas foucaultianas**. São Paulo: Intermeios, 2019, p.115-138.

RODRIGUES, C. (2006). *A costela de Adão: diferenças sexuais a partir de Lévinas, Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.2, p. 371-387.

SOUSA, J. P. (2000). **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó, SC: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas.

SOUTO, M. (2016). **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação de Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.

STRYKER, R.; WOOD, N. (1973). **In this proud land: America, 1935-1943, as seen in the FSA photographs**. New York: New York Graphic Society.

Arthur Asa Berger

San Francisco State University
USA

Televised Baseball: A Study in Visual Semiotics

This study offers a semiotic analysis of the difference between the way baseball is seen and experienced by fans attending a game in a ballpark and the way it is seen and experienced on television, where the director of the telecast can create a gripping psychodrama by mixing shots of players in different ways. Baseball can, at times, generate incredible tension and can lead to a powerful catharsis in viewers both at the game and watching a game on television, because games are dramatic in nature, but the television experience of a game is significantly different from seeing a game in a ball park.

Keywords

Baseball, football, signs, psychodrama, tensions, gratifications



Image 1 – Drawing by the author

Watching televised baseball is different from going to a baseball game and watching it in a baseball park. When you go to a game you find yourself sitting with tens of thousands of people and being able to see the entire field. There is a feeling of festivity and, at the same time, a diffuse kind of excitement in the air as the hometown crowd hopes the home team will win. Modern baseball parks try to be intimate but even in the smaller parks, there is often quite a distance between one's seat and home plate. This is particularly a problem for those sitting in the bleachers. Some people who go to baseball games bring binoculars so they can see the players in close-ups. Visually speaking, baseball parks are spectacular. The grass fields in baseball parks are manicured and are a brilliant green. There are brown dirt areas where the paths to bases are located, with white stripes emanating from home base to the outfield walls indicating the foul ball areas, and there are the uniforms of the players that are often colorful. The image below was taken from a television set and was from the first game of the 2019 World Series between the Houston Astros and the Washington Nationals.



Image 2 – Photo by the author

There are generally gigantic television displays in parks now, some fans paint their faces with their team's color, and there are other kinds of signage. So being in a ball-park is visually exciting and there is the element of drama connected to the game itself. At night, ballparks have an ethereal quality, bathed in light from gigantic lights on towers at various places in the parks.

When you watch a baseball game on television, it is a mediated experience. Television allows the directors of the broadcast to turn the game into a psychological battle between the pitcher and opposing batters or between the pitcher, the catcher, and runners from the opposing team when they are on base. What television does is intensify the battles discussed above by showing close-ups, and sometimes extreme close-ups of the pitcher, the hitter facing him, and any runners on base. By quick cutting between shots, directors can generate a feeling of excitement in the television audience.

When watching a televised baseball game, you find yourself carefully examining the faces of all the participants in the little drama and trying to determine how each of the participants is reacting to the events going on. Televised baseball, whatever else it might be, is an exercise in people reading and the analysis of facial expressions.



Image 3 – Photo by the author

In this image, we see a split-screen showing both the pitcher and the batter.

The average American watches more than four hours of television a day, so television plays a major role in the media diet of Americans. It is the dominant medium for most Americans. Approximately 97% of American households have television sets, and many households have more than one set. Baseball is of interest to television advertisers because it attracts a difficult to reach segment of the American population: males between eighteen and forty-five. This applies to the two other major sports as well, football and basketball.

Let me suggest the semiotic meaning of different kinds of camera shots to which people are exposed when watching a game on television.

Extreme close-ups (part of the face) suggests intense scrutiny and investigation of emotions



Image 4 – Photo by the author

Close-ups (the face only) suggest intimacy, desire to know a person. Here are Close-ups of the two pitchers. You can see the stress on the faces of these pitchers and the grim determination on their faces. Each of them threw about a hundred pitches in the game and they relievers came in.



Image 5 – Photo by the author

Medium shots (most of the body) suggest a personal relationship. This medium shot shows the concentration of the batter as he awaits the next pitch. Watching the game on television there were countless shots of all kinds following one another, especially shots of pitchers and batters.

Long shots (setting and bodies of characters) suggest context and scope. These long shots give us a sense of the ballpark. The photo shows the name of the pitcher and the batter and the team that was on the field. When you watch baseball on television, as I pointed out earlier, the experience is quite different from being in a baseball park. That is because the director of the television unit can switch between cameras quickly and offer close-ups (and sometimes extreme close-ups) of the pitchers and the batters, one after another.



Image 5 – Photo by the author

You see their facial expressions, and by quick cutting from the pitcher to the batter, the director turns the game, as shown on television, into a dramatic battle. The televised game focuses on the essential conflict that is found in baseball: a pitcher faces a batter and attempts to strike him out, if possible, or, at the least, not allow him to get a hit. Those at the game see the whole team and thus have a different perspective on what is going on.

Once a player gets a hit or is walked (receives four balls), the dynamics of the televised version of the game chang-

es, for you have a new actor in the drama. If the player who is on first is a fast runner, in addition to the drama between the pitcher and the batter, there is the drama involved between the pitcher, the player on first base and the catcher and sometimes the manager. Will the player on first base attempt to steal to second base?

If the player on first base is a very fast runner, the question often becomes when will he attempt to steal second base, not will he attempt to steal second base. And when he does, will the catcher be able to throw the ball to second base before the runner gets there and get an out. Being on second base means the player can often score a run if there is another hit.

By cutting from one shot to another, in rapid succession, the director of the televised baseball game turns the game into a dramatic confrontation between different players. If you are at the game and there is a player from the opposing team on first base, you get a sense of the drama and can wonder whether the player will try to steal to second base, but you don't have the same experience as someone watching the televised version of the game.

If the home team is way ahead of the visiting team, there isn't as much tension as if they are tied or one of the teams has a lead of one or two runs. If the game is close, baseball can create an incredible amount of tension, especially when there is a player on first base or second base or when the bases are loaded. The psychological stress can be almost unbearable. It is similar to what one feels attending a Greek tragedy or a Shakespearean tragedy, except that baseball is only a game.

The resolution of the game can also generate a powerful catharsis—especially if the home team rallies from behind and defeats the visiting team or a psychological letdown if the home team is defeated at the end of a very close game. The televised game also enables viewers to see the pitcher's "stuff," the various kinds of pitches he can throw: curveballs, sliders, change-ups, and so on, better than people attending a game.

It's amazing to watch the way pitchers can make balls curve, drop, and do various other things. In addition, when you watch a baseball game on television there is the commentary of the announcers, who speculate about things like what kind of pitch the pitcher will throw next or on what the batter might do, and so on. You can also see, imposed on the screen, the area in which a pitcher must throw a strike.



Image 6 – Photo by the author

Baseball exists on a mountain of statistics and the television commentators often supply statistics about the hitting percentages of the players involved in a “confrontation” with a pitcher, discuss the history of the teams and many other topics. Some people who attend baseball games bring portable radios so they can hear the radio commentary. These commentators who supply “color” to the televised games are analogous to Greek choruses in tragedies and baseball’s ability to generate excruciating excitement at certain stages of a game when a game is close, makes me suggest that it is similar, in nature, to Greek tragedies.

There are one hundred and sixty-two games in a Major Leagues Baseball season, so even if the team you identify with, say your home team, loses at a game you are attending or watching on television, that loss can be seen as just a bump in the road and there’s always tomorrow. Until that is, you are near the end of the baseball season when losing a game can mean your home team doesn’t go to the playoffs and a chance to play in the World Series. What we must realize is that many of the things I’ve been talking about—the close-ups of the facial expressions of the pitchers and batters, the look of the baseball parks, the uniforms of the players, the replays of pitches and hits on television, are all signs that convey information to people at the games or watching the games on television and can affect them in powerful ways.



Image 8 — Photo by the author

- Baseball
- Nineteenth-Century Pastoral
- Country boys
- Time not important
- Individualistic
- One player on offense
- Bat as weapon
- Body as a weapon
- Body contact important
- Daily
- Relatively Small parks

- Football
- Twenty-first Century Contemporary
- Educated players (in colleges, universities)
- Time precious
- Team effort
- Eleven players on offense
- Body as a weapon
- Body contact important
- Weekly
- Gigantic Stadiums

We can see from this chart that football is more closely attuned to the imperatives of contemporary life in the United States than baseball. Many Americans describe baseball as “boring,” which is a signifier of the fact that American society has become very fast-paced and, like football, obsessed with time. “Time is money,” we say.

Going to a baseball game can be seen as an exercise in nostalgia, a way for Americans to connect to America’s past and a period when time wasn’t so precious and there wasn’t so much pressure placed on people. Baseball provides Americans with a form of both cultural and psychological regression, a way to escape for a few hours (sometimes for many hours) from the pressures of contemporary digital and hyper-frenetic American culture and society.

As such, going to a baseball game has a therapeutic value and its continued existence is a testimonial to the fact that iconic cultural (or pop-cultural to be more specific) pastimes continue to play an important role in our everyday lives because of the gratifications they provide, which often function at the unconscious level. This semiotic perspective on baseball suggests that there are two versions of any game that are quite different: the game as seen in a ballpark (and the new baseball parks tend to be small (so people at the games are closer to the action) un-

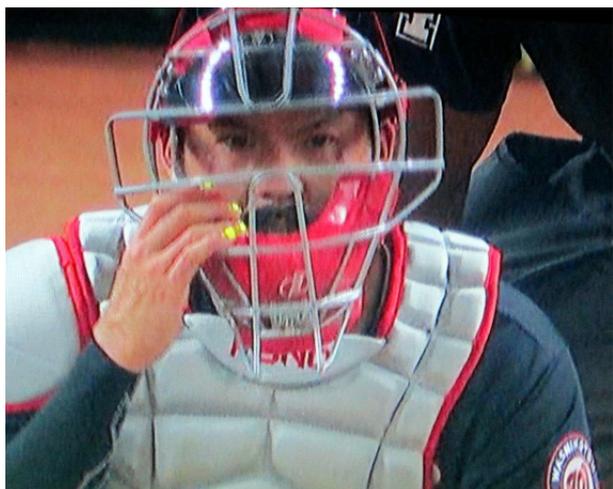


Image 7 — Photo by the author

Every pitch is based on a message conveyed to the pitcher by the catcher using signs--his fingers and certain codes they both know. The extreme close-ups on television of the faces of the pitchers and batters convey emotion and stress. Televised baseball is now as much a psychodrama as an athletic contest. In fact, it is not too much of an exaggeration to say that watching a baseball game in a park is just that, watching a sporting event. But watching a baseball game on television is something completely different. On television, baseball is really a highly edited mediated psychodrama about a baseball game. Baseball can be seen as a nineteenth-century American pastoral that is not attractive to many Americans, who live in a hopped-up, postmodern world where football is now the most popular sport because it is most congruent with the American way of life. We can see the difference between the two sports in the chart (and I take some liberties with my oppositions) that follows:

like the gigantic football stadiums, which can seat 80,000 or 100,000 people) and the game as shown on television, where the quick cutting by the editors creates a psychodrama of compelling interest.

Sports are, by their very nature, dramatic and baseball, though it can at times be boring and though some games can last four or five hours, can also provide high drama and powerful catharses.

References

- BERGER, A. A. (2018). **Media and communication research methods: An introduction to qualitative and quantitative approaches**: Sage Publications.
- BERGER, A. A. (2017). **Media analysis techniques**: Sage Publications.
- BERGER, A. A. (1989). **Signs in contemporary culture: An introduction to semiotics**: Sheffield Publishing Company.

