



Significação

revista brasileira de semiótica

Sígnificação

revista brasileira de semiótica - junho 2004 21

Comissão Editorial

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

Conselho Científico

Adilson José Ruiz
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Xavier
Janete El Haouli
Javier Herrera
Jeanne Marie de Freitas
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Julieta Haidar
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Michel Ylieff
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Ovide Fontaine
Wilson Gomes



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Universidade
Tuiuti
do Paraná

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor

Revisão

Sebastião Cherubim


ANNA BLUME

**Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI
CTR-ECA/USP**

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

Agradecimentos

À Profª. Mst. Elisabeth Lavalle Farah Silva pela preparação de *abstracts* e *key words*.

Aos pareceristas que colaboraram com este número.

SIGNIFICAÇÃO - REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CTR
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



ANNABLUME

Conselho Editorial

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

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: junho de 2004

ANNABLUME editora . comunicação

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

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 Folclore, religião e história
ALGIRDAS JULIEN GREIMAS
- 29 Las razones de la noche: cine mexicano actual
ANDRÉS DE LUNA
- 43 *Cría cuervos e Todo sobre mi madre: família, cinema e
subversão*
SANDRA FISCHER
- 63 O saber do espectador e o saber do telespectador
FRANÇOIS JOST
- 85 La poética del cine y la cuestión del método en el análisis
fílmico
WILSON GOMES
- 107 O tribunal televisivo
MUNIZ SODRÉ E RAQUEL PAIVA
- 121 Une épistémologie de la peinture depuis l'humanocentrisme
de la Renaissance jusqu'à l'univers post-humain actuel
MARIE CARANI
- 169 Da incerteza ao inconsciente: confluências entre ciência e
psicanálise
ROSANA DE LIMA SOARES
- 207 Intertextualidade iconográfica
SIMONE FRANCO
- 221 Normas para publicação

Apresentação

Este número da *Significação* segue os parâmetros já definidos pela revista, isto é, integra um conjunto de trabalhos de pesquisadores de diferentes Programas de Pós-Graduação do País e ensaios de investigadores estrangeiros que se publicam pela primeira vez, dois deles na língua original e um terceiro traduzido para o português. Quanto à temática, os textos aqui reunidos lidam com assuntos que nos parecem de interesse considerando as tendências atuais dos estudos da comunicação e, ainda, a relevância da epistemologia para a análise e interpretação das metáforas visuais, assim como das mudanças porque vem passando o conceito de sujeito nas ciências humanas. Isso fica claro se, por exemplo, nos adentramos na leitura e discussão dos fundamentos narratológicos, no equacionamento da metodologia posta em prática nas abordagens de discursos fílmicos ou da apropriação caricatural e grotesca da crise do sujeito que se manifesta no espetáculo midiático. Somem-se a isso os esforços destinados a nos dar, de um lado, um panorama diacrônico dos aspectos fundamentais do cinema mexicano moderno e, de outro, uma visão predominantemente sincrônica de um tema que funciona como entre-meu no cinema espanhol contemporâneo. Em seu conjunto, a diversidade de tópicos abordados define, como não poderia deixar de ser, eixos comuns em torno dos quais giram pontos de vista cujas diferenças não impedem o diálogo, traço característico que orienta as particularidades deste periódico. É de se ressaltar, também, a preocupação com o estudo da imagem a partir das peculiaridades das etimologias iconográficas, pressuposto que, a nosso ver, abre novas perspectivas para a crítica das mensagens visuais. Mas este número, levando em conta a já longa trajetória da revista,

se torna, sobretudo, singular pelo fato de publicar, pela primeira vez e em português, um texto pouco conhecido de Algirdas Julien Greimas, traduzido diretamente do lituano. Trata-se de um punhado de reflexões do semanticista atreladas ao propósito de entender melhor a cultura do povo lituano através da valorização do seu folclore.

Os Editores

Folclore, religião, história*

* Tradução do original lituano: Ana Maria Petraitis Libik

Revisão técnica: Halina D. Mosinskiene

** Nota da tradutora (pp. 11-12)

ALGIRDAS JULIEN GREIMAS

Resumo

O presente artigo trata das reflexões do autor sobre a importância de se valorizar o estudo do folclore de uma nação. Duas razões principais podem ser consideradas a partir deste estudo científico: entender a história da cultura do povo lituano e reconstituir a sua antiga religião. A partir delas, podem ser estudadas não só suas manifestações abstratas (teologia) como também sua forma figurativa, expressa pela mitologia e pelo ritual (liturgia). Esses estudos conduzem a um entendimento mais profundo das origens da religião do povo lituano. O objetivo dos mitos, segundo Greimas, é fundamentar ideologicamente a criação da instituição política (cidade, nação, dinastia), e isto pode ser comprovado não só na Lituânia, não só na Roma antiga, mas também na Índia e na Irlanda.

Palavras-chave

folclore, religião, história

Abstract

The present article is about the author's reflections on the importance of valuing the study of the folklore of a nation. Two main reasons can be considered starting from this scientific study: to understand the history of the culture of the Lithuanian people and to reconstitute its old religion. Starting from the religion can be studied not only its abstract manifestations (theology) as well as its figurative form being expressed by the mythology and for the ritual (liturgy). These studies drive to a deeper understanding of the origins of the religion of the Lithuanian people. The objective of the myths according to Greimas is to base ideologically the creation of the political institution (city, nation, dynasty), and this can be proven not only in Lithuania, not only in old Rome, but also in India and in Ireland.

Key words

folklore, religion, history

Homenagem aos milhares de folcloristas anônimos.

O conceito de folclore é normalmente utilizado para definir os estudos dos valores culturais da classe desenvolvida dos meios rurais e socialmente moderna, expressados mediante vários sistemas semióticos: a literatura oral, a música, as artes plásticas, as cerimônias, os jogos, as danças etc. Esses estudos, sob o estímulo e a influência do romantismo, formaram, no limiar do século XIX, o espírito nacional. Em relação ao tempo correspondente à evolução dos movimentos nacionais, os estudos folclóricos progrediram especialmente naqueles países onde a classe rural quantitativamente e qualitativamente tinha um papel preponderante. O conceito de cultura popular no âmbito rural muitas vezes coincidia com o conceito de cultura nacional em geral.

** Nota da tradutora

A idéia de traduzir um artigo de um pensador tão importante e de uma área que pouco conheço não teria passado pela minha cabeça se não fossem as saudades de meu pai. Ele lituano, minha mãe italiana, ambos falantes em vários idiomas. Ela achou importante na época em que nasci, na Argentina, aprender a língua que meu pai falava, já que quando se conheceram, pois ele, que freqüentava a Universidade de Pisa, falava perfeitamente o italiano. Assim como meu pai "parlava" italiano, minha mãe aprendeu a kalbeti lietuviskai, sendo o lituano um idioma complexo, muito antigo, difícilimo, repleto de peculiaridades. Em 1963 nos mudamos para o Brasil. A comunidade lituana, em cuja vida cultural meus pais tiveram participação ativa durante muitos anos, apreciou esta característica da família: todos falavam vários idiomas, principalmente o lituano. Muitas personalidades lituanas (até um Ministro de Estado!) passaram em nossa residência. Numa ocasião, no início dos anos oitenta, o Prof. Algirdas Julien Greimas chegou ao Brasil para um ciclo de palestras e uma noite jantou com meus pais. Eu acabei conhecendo pessoalmente o professor Greimas em uma palestra realizada na mesma semana no salão da comunidade lituana da Vila Zelina / São Paulo, SP. As lembranças dele não são vagas, são fortes pela personalidade do

Este papel ideológico dado ao folclore começou a diminuir paulatinamente quando foi alcançada a independência que trouxe o desenvolvimento social. A industrialização do país, a urbanização, expressões assim chamadas de *alta cultura*, diminuíram a importância político-ideológica do folclore e deslocaram-no para segundo plano, chegando até a suscitar freqüentes manifestações antifolclóricas.

Mesmo que o ponto de vista lituano a respeito de seu folclore seja muitas vezes misturado com elementos afetivos, para os estudos científicos do folclore, tanto na Lituânia como em outros países, existem condições favoráveis e objetivas. A cultura popular, com sua visão de(o) mundo, suas crenças e práticas parareligiosas, ficou viva na Lituânia durante todo o século XIX. A colheita de dados

professor Greimas, agradável ao falar e muito sensível: magro, não muito alto, com um olhar perspicaz, parecia querer absorver o sentimento brasileiro tão pouco presente naquele momento.

Entre outros assuntos, uma grande preocupação de meu pai: como manter viva e atuante a chama da lituanidade fora da Lituânia? Conversaram muito a respeito. Existia na época um grupo de pessoas que se reunia uma vez por mês para conversar sobre a cultura lituana no mundo (Círculo Literário Lituano de São Paulo); o professor Greimas sugeriu que fosse traduzido um artigo seu já publicado em lituano na Revista Metmenys em 1970 em Chicago, USA. Sugeriu não para evidenciar o valor do texto em si, mas no intuito de mostrar um aspecto da cultura lituana e aproximá-la às gerações novas. Era um estudo que posteriormente seria aprofundado e renderia outros textos mais conhecidos do autor.

Tempos depois traduzimos o texto, meu pai, minha mãe e eu. Foi nossa atividade de fim de semana, mas não chegamos a completá-lo. Quando em 1990 faleceu meu pai, percebi que não podia deixar de lado a promessa que fizera a ele: terminar o trabalho.

Assim que defendi minha tese de doutorado na mesma Universidade de São Paulo na qual o professor Greimas tinha proferido suas conferências, terminei a tradução e a enviei à professora Dra. Halina Mosinskiene que prazerosamente se prontificou a fazer a revisão técnica. Ela é uma das poucas pessoas ainda vivas (já passou dos noventa anos) que completou seus estudos, antes da invasão russa, na antiga Universidade de Vilnius, fundada em 1579.

Esta é a história do texto e de seu percurso. Fico feliz com a publicação. A saudades ainda dói, mas tende a se aquietar. Cumpri o que me foi pedido por meu pai. E muito mais, espero que ajude os mais jovens, principalmente meus filhos agora adultos, a compreender o valor da cultura lituana.

Ana Maria Petraitis Liblik
Universidade Federal do Paraná
Curitiba, 10 de fevereiro de 2004.

folclóricos intensiva e organizada permitiu formar vultosos arquivos sobre o folclore. A formação da mitologia comparada dos povos indo-europeus, como ramo independente da ciência, permite agora integrar à mitologia geral os elementos sobreviventes do folclore lituano.

O estudo científico deste folclore pode ter, à primeira vista, uma dupla finalidade. Considerando que uma análise do folclore evidencia o sistema de valores culturais de uma determinada sociedade, poderíamos entender os estudos do folclore como um aspecto da história da cultura do povo lituano que permite compreender e reconstituir a vida da sociedade rural lituana dos séculos XVI a XIX. Porém sabe-se que esta vida conserva um número não indiferente de elementos arcaicos mitológicos; neste sentido, o estudo pode ser aproveitado para reconstituir a antiga religião lituana, anterior ao cristianismo. Compreende-se que a reconstrução da religião antiga, ou mitologia, não se apóia somente em dados folclóricos. Estes podem e devem ser completados com fontes históricas, com estudos lexicográficos e etimológicos e com elementos resultantes de escavações arqueológicas. Finalmente, para esta reconstrução pode ser útil a mitologia indo-européia em geral, a fim de estabelecer, pela comparação, quais elementos do folclore são realmente arcaicos; também ajudaria o estudo de outras religiões parecidas para compreender qual o tipo de religião os lituanos praticavam na antigüidade e qual não poderiam ter praticado.

Parece-me que a dificuldade maior que encontramos na pesquisa sobre a antiga religião lituana – mesmo que em linhas gerais – é uma certa aproximação algo primitiva, positivista, à questão religiosa. O lituano estudioso do folclore condena os autores de fontes históricas, segundo as quais os antigos lituanos *adoravam árvores, pedras, rios e lagos etc.*, e, em seu lugar, coloca, mesmo sem querer, sua própria visão da religião dizendo que os lituanos, na verdade, adoravam *as forças e os fenômenos da natureza*. O mais estranho é que o conceito de religião implícita vale não só para os ateus mas também para os crentes, os quais se escandalizariam se alguém falasse da sua religião desta maneira. É totalmente incompreensível porque, por exemplo, os cristãos e os budistas adoravam as *forças*

espirituais, enquanto os antigos lituanos tinham de se conformar com a adoração das *forças da natureza*. Quando se fala de lituanos como pagãos *stabmeldzius*, esquece-se o verdadeiro significado da palavra, pois *stabas* pertence à mesma família de palavras como *stebetis* (admirar) ou *stebuklas* (milagre) (no latim *admirare* e *miraculum*) e portanto *stabas* quer dizer somente admiração, maravilha, pasmo.

Do ponto de vista científico, toda religião é uma axiologia, isto é, um sistema conforme o qual se afirmam ou se negam certos valores: é, antes de mais nada, um sistema abstrato e conceitual. Sabe-se que a religião pode ser (e normalmente é) manifestada em duas formas distintas: abstrata ou figurada. Neste sentido, a religião acha um equivalente claro na pintura, na qual, ao lado da figurativa, é desenvolvida também a abstrata. O plano abstrato da religião é normalmente chamado teologia e sua forma figurativa é expressada pela mitologia e pelo ritual (liturgia). A teologia, em certas condições históricas, pode ser formulada explicitamente, e, neste caso, trata-se (embora nem sempre) das chamadas religiões de *altas* culturas, ou ela pode permanecer implícita, e, neste caso, ou é dever dos estudiosos das religiões e das mitologias encontrar e descrever seu profundo significado e determinar – ou reconstruir – o plano teológico da religião.

É necessário salientar ainda uma característica essencial da religião: se a religião é entendida como um sistema de valores, então ela é, como tal, coerente, logicamente estruturado, como os demais sistemas de valores. Esta estrutura lógica nos permite aproximar da religião e compreendê-la no seu profundo significado. Esta estrutura é também um dos princípios fundamentais nos quais nos baseamos para os estudos arqueológicos da religião, que possibilitam a partir de elementos isolados, conservados nos textos do folclore ou da história, reconstruir o sistema religioso. Em outras palavras, este princípio nos permite elaborar uma linguagem lógica usada para descrever também outros sistemas semióticos, linguagem que ao mesmo tempo auxilia na descoberta científica e é também seu instrumento.

É preciso ainda acrescentar que, normalmente, é usada uma dupla aproximação à religião a fim de analisá-la e descrevê-la. No

primeiro caso, olha-se a religião ou mitologia como taxionomia, como verdadeiro sistema de classificação. Na religião cristã, por exemplo, os atributos fundamentais de Deus são considerados verdade, bem, beleza, amor etc. Estes atributos são considerados absolutos, olha-se Deus como verdade absoluta, bem absoluto, beleza absoluta. É relativamente fácil reunir estes conceitos abstratos em um certo sistema lógico. Porém, eles também podem ser, em alguma outra religião, personificados e cada atributo de Deus pode ser expressado como uma figura de um deus diferente. Figura deste tipo, por exemplo, é Laima, a deusa da religião lituana. Contudo, a relação entre o nome pessoal de um deus e o seu conteúdo conceitual é freqüentemente mais complicado; elê pode ser definido com formas estilizadas, tais como metáfora ou metonímia, ou diretamente ficar sem motivação (a etimologia de *Perkunas*, por exemplo, não é claramente definida).

Esta relação estilística entre o conteúdo do deus e o seu nome traz não poucos problemas aos pesquisadores. Como exemplo podemos tomar as dificuldades que encontram os missionários ao divulgar o cristianismo na África. Numa sociedade que têm religião própria, pode-se introduzir o deus cristão de duas maneiras: na primeira pode-se seguir o exemplo do precursor da semântica francesa, Breal: quando, durante a Grande Revolução, os israelitas foram obrigados a escolher seus sobrenomes, ele jogou no chapéu todas as letras do alfabeto e extraiu uma após a outra cinco letras, obtendo assim seu sobrenome, B.R.E.A.L., e passou a usá-lo. Podemos portanto inventar um nome artificial do deus cristão e começar a difundir-lo, explicando todos seus atributos e suas obras, e a soma de todas as determinações destes atributos e obras, será o conteúdo do deus cristão. No segundo caso, pode-se proceder – como muitas vezes procedeu o cristianismo – de outra forma: escolher entre os já existentes na religião local o deus mais conveniente, fazê-lo coincidir com o deus cristão e começar a falar deste deus utilizando outros atributos, dando-lhes outras funções e outras esferas de mando. Parece que assim aconteceu na cristianização da Lituânia. Acredita-se que a palavra *Dievas* seja nome de um deus lituano, provavelmente o nome do deus do céu,

levado a coincidir com o deus cristão. Sem a reconstrução histórica da religião lituana como sistema lógico, é difícil dizer o quanto esta hipótese está certa. A palavra *Dievas* é sem dúvida uma palavra de origem indo-européia, encontrada em quase todos os lugares como uma divindade dos indo-europeus ou como denominação coletiva de deus no plural. A dúvida consiste, por isso, não na divindade de *Dievas* e sim no seu conteúdo. Pode surgir, por exemplo, uma pergunta ingênua: *Dievas* e *Viespats* (confrontar *Zemepatis*) eram dois diferentes deuses ou dois epítetos de um mesmo deus?

Por isso os nomes e as denominações dos deuses criam um problema secundário que pertence, na economia (?) da teoria semiótica, ao chamado plano estilístico. Para reconstruir uma religião, compreende-se que é necessário, se possível, determinar as relações entre os atributos divinos, suas esferas de atividade e os nomes dos deuses. Porém, a essência da religião consiste não no plano figurativo e sim na sua axiologia, no seu plano teológico. Por isso a pergunta que apresentam os estudiosos da religião lituana, “Os antigos lituanos tinham seu Olimpo?”, torna-se sem importância por dois motivos. Primeiro, pela maneira como os gregos entendiam o Olimpo – uma família de deuses ou parentes, que viviam imitando os homens –, sua existência ou ausência nada diz sobre o valor ou profundidade da religião. Segundo, este conceito de um mundo de deuses personificados é por demais *clássico*, formado sob a influência da mitologia greco-romana e como tal já superado. Investigando um pouco mais a mitologia oficial, elaborada por poetas e escritores gregos, a religião aparece sob outra luz. O conceito de pessoa – e por isso de deus personificado – é um fenômeno relativamente moderno, novo. Os gregos antigos, por exemplo, não achavam alguma contradição lógica no uso do singular ou plural para definir um deus (ou uns deuses). Provavelmente a pessoa como tal foi compreendida não como indivíduo vivendo sua plenitude, mas como aglomerado de certas forças psíquicas: forças diferentes podiam atuar em esferas diferentes, podiam ser chamadas por nomes diferentes e isso não impedia a pessoa – deus – de permanecer pessoa numa síntese de todas essas forças. Assim, por exemplo, pode-se explicar a nossa deusa do destino

Laima, e sua aparição em forma de muitas *laimas* e sua forma figurada de *Gegutes*, um atributo de tipo especial.

Outra e diferente aproximação à descrição da religião é a distribuição das funções divinas. Cada deus pode ter não só seus atributos, mas também certas funções, esferas de sua atividade e seus deveres. Podemos, por exemplo, agrupar separadamente deuses (os chamados heróis culturais) cujas funções são tecnológicas, como no caso de Prometeu, portador do fogo e fundador da tecnologia. Aos deuses deste tipo se contrapõem deuses mágicos que atuam em operações iguais ou similares de forma milagrosa, com a ajuda magia.

Um conto lituano que tive ocasião de analisar, cujo protagonista é um herói sem medo, ajudará a ilustrar o antagonismo entre os deuses técnicos e os deuses mágicos. É o conto de um príncipe (ou moço extraordinário) que não conhecia o medo e da sua luta com *Velnias* (demônio). Nesse conto, do qual se conhecem 33 versões, ao lado do demônio do cristianismo, reconhecível pelo seu rabo, seus chifres, seu modo de mostrar a língua etc., pelo menos em seis versões encontramos uma epifania (manifestação divina) lituana do demônio totalmente diferente. *Velnias* é um gigante, com grande barba grisalha, que vive em seu reino isolado, nas entranhas da terra. Seus acompanhantes e servidores também são demônios (*velniai*) (aqui encontramos a forma plural de *Velnias*). Eles enganam os homens e os ameaçam com suas malícias e truques mágicos. É preciso observar que o conto pode ser dividido em duas partes: na primeira, o príncipe luta com os demônios e só no final da segunda parte aparece *Velnias* e a luta com ele se desenvolve no mundo subterrâneo. *Velnias* é, pelo menos nesse contexto, um deus funcional, e sua atividade é caracterizada pelo uso de meios mágicos. Os atributos do herói que luta contra ele são, pelo contrário, tecnológicos e não mágicos. O príncipe, antes de se confrontar com *Velnias*, tendo que realizar uma série de provas, entre as quais passar três noites em um sítio mal-assombrado, escolhe como ajudantes o fogo, uma mesa de carpinteiro e uma lima, atributos característicos de um deus tecnológico (ou herói). Isto nos permite interpretar o conto como um conflito entre duas forças divinas antagonicas: a força mágica e a força

tecnológica. Esses exemplos de antagonismo funcional entre deuses é demais evidente: ele é dado somente para estabelecer o princípio de análise funcional. Os deuses, normalmente, ao lado das funções fundamentais, têm também funções secundárias: o tal Marte dos romanos é deus da guerra, porém isto não lhe impede de efetuar certas funções agrícolas como protetor do campo. Nessa ocasião ele ganha só um epíteto complementar – em lituano, *pravarde* (apelido). Nesse caso não é possível encontrar, como já foi dito, uma distinção absoluta entre um deus com duas diferentes funções, e, muitas vezes, entre dois deuses independentes. Isto, por sua vez, explica como aos santos da cristandade foi fácil apropriarem-se das funções (ou das suas esferas independentes de ação) dos deuses secundários anteriores.

O dever do mitólogo é desmascarar tais usurpadores, como São Jorge, São João ou Santa Ana. Considerando, por exemplo, que segundo a crença popular o primeiro trovão da primavera fertiliza a terra e que, por outra parte, nos cantos de *Jurginiai* invoca-se São Jorge (ou *Jurjas*) pedindo que ele *se case*, que ele *abra a terrinha*, podemos formular a hipótese de que São Jorge é somente uma vestimenta cristã colocada sobre a figura divina de *Perkunas* – ou sobre uma das suas esferas de ação.

A análise estrutural da religião tem como tarefa específica a descrição dos atributos divinos e das funções divinas, a reconstrução da axiologia e da ideologia religiosa explicando a ação das forças divinas. Tanto as funções quanto os atributos devem ser entendidas como sistemas com lógicos, os quais, por sua vez, são integrados em uma estrutura global da religião. Somente tendo como finalidade esta tarefa e somente nos moldes deste tipo de descrição estrutural, podemos tentar ponderar os nomes dos deuses, suas classificações e ver o que é fundamental e o que é secundário. Os dados etimológicos, as fontes históricas, as sugestões folclóricas são importantes, ainda que secundárias, e permitem atribuir nomes a conteúdos religiosos já conhecidos e já descritos. Se vamos chamar de *Vaizgantas* (pseudônimo de um escritor lituano) ou de deus X o deus relacionado com a *torcedura do linho*, isto depende antes de tudo da profundidade de descrição da religião e da lógica interna que deter-

minará certa zona delimitada pela mitologia, na qual tal deus pode ou deve ser; o nome do deus será colocado, pode-se dizer, somente na última fase da análise.

Nos estudos de mitologia indo-européia comparativa predomina atualmente a teoria chamada *das três funções*, proposta por Georges Dumézil. Segundo essa teoria, os deuses indo-europeus formam, em todas as comunidades indo-européias, uma certa estrutura ternária que corresponde no campo mitológico às três classes sociais de sacerdotes, militares e agricultores. Desta maneira, usando por comodidade os nomes indianos, podemos subdividir os deuses indo-europeus, de acordo com suas funções, em: deuses soberanos, *Mitra* e *Varuna*; o deus da guerra, *Indra*; e numerosos deuses agricultores e pastores. A soberania na antiga Índia, e muitas vezes também em outros países indo-europeus, é dividida de acordo com *Mitra* e de acordo com *Varuna*. *Mitra* é o deus dos contratos, dos juramentos, em geral deus da paz. *Varuna* é representante do governo mágico, sacro. Do ponto de vista etimológico, parece não haver dúvida que *Varuna* e *Velnias* são um mesmo nome. Se aplicarmos a teoria de Dumézil à religião lituana, admitiremos que *Velnias* é não um somente deus, mas um deus importante e soberano. Esta premissa esclarecerá um outro fenômeno social da religião: esse deus das mágicas, do misticismo religioso deve ser tratado naturalmente pelo cristianismo como o inimigo mais perigoso e por isso colocado no lugar do demônio, isto é, no lugar que lhe corresponde com inimigo do cristianismo. Deixando provisoriamente de lado o problema do *Mitra* lituano e sem mencionar os deuses da agricultura (dos quais o folclore recuperou grande número), podemos acrescentar que entre o *Indra* indiano e o *Perkunas* lituano existe, sem dúvida, uma equivalência.

Voltando para o conto já utilizado como ilustração, quero acrescentar que o mesmo, nesta nova perspectiva, aparece como luta de *Perkunas*, ou de um dos seus representantes pertencentes à esfera de suas funções, contra *Velnias*. No folclore lituano o tema da luta entre estes dois deuses é amplamente conhecido. Quando *Perkunas* começa a soltar raios (relâmpagos), *Velnias* se esconde debaixo da árvore. *Perkunas* agita a árvore, *Velnias* tenta esconder-se

entre os homens; então *Perkunas*, mesmo não querendo mal para os homens, arremete contra suas casas. Essa é a luta antiga entre heróis que descem ao nível do folclore (*lygmenis*). Esse episódio de *Perkunas* e *Velnius* pode ser tratado como um dos mais importantes fragmentos da ideologia religiosa lituana. Ele pode ser explicado como representação dinâmica do antagonismo dos elementos religiosos, como a dinâmica divina fixada na eternidade. É estranho, porém, que *Velnius*, que, teoricamente, deveria ser o deus da soberania, seja perseguido por *Perkunas* e desempenhe o papel mais fraco. Se admitirmos a hipótese de que o herói sem medo de que falei no mencionado conto é a personificação folclórica do mesmo *Perkunas* ou de seu representante direto (o ainda não suficientemente delineado deus *Kalvelis*), então esse conto-mito aparece como representação da primeira luta de *Perkunas* (ou de seu representante) contra *Velnius*, onde este último, uma vez vencido, divide sua esfera de poder, isto é, sua soberania, com seu inimigo. Que esta explicação seja possível é demonstrado pela evolução posterior da religião da Índia, na qual *Indra* se transforma em deus soberano. Isto esclareceria também a opinião dos mitólogos lituanos geralmente aceita, segundo a qual *Perkunas* tinha o papel de um dos mais importantes deuses.

O conto que escolhi pode servir também para esclarecer problemas de história e mitologia religiosa. Ele ajuda, ao menos em parte, a compreender como os mitos (isto é, os textos religiosos) podem transformar-se em contos (isto é, em textos folclóricos); ele permite entender, ainda que superficialmente, como pode aparecer uma crise cultural na coexistência de duas religiões na fase da substituição de uma por outra.

O conto começa com a exposição da situação inicial: um pai, e seu único filho. Esse filho não só não obedecia o pai, como também não tinha medo de nada. O filho resolve viajar pelo mundo à procura do medo. Em todas suas 33 versões conhecidas, o conto começa da mesma forma. Em onze versões porém, entre a situação inicial e a partida do filho, aparece um episódio no qual o pai tenta fazê-lo conhecer o medo e, para assustá-lo, usa o cristianismo com o auxílio de seus servos. Uma das alternativas usadas em algumas versões: entregar o filho ao sacerdote para que lhe ensine o medo. Outra,

mais fraca, mas de igual estrutura: em vez de entregar o filho ao sacerdote, entrega-o ao sacristão. Mas ainda não se esgotam as versões. Em uma dessas, no papel de pai, achamos o irmão mais velho, que também é sacerdote. Mais outra saída: o pai, sem enviá-lo a parte alguma, começa ele mesmo a assustar o filho, mas então é ao mesmo tempo pai e sacristão. Supondo que o pai represente a autoridade profana e o sacerdote a autoridade sacra, parece que seria possível reunir toda a problemática das várias versões na busca de soluções, como uma melhor distribuição dos papéis destas duas autoridades – profana e sacra –, criando personagens de fábula (conto). Minha hipótese estrutural seria esta: para explicar a diversificação desse conto em onze versões em que é preciso imaginar tal estrutura primária, a autoridade profana e sacra – pai e sacerdote – estariam em uma única personalidade; em outras palavras, o pai do herói seria contemporaneamente pai e sacerdote. Esse mito, contado durante séculos ao povo lituano, opõe-se ao cristianismo, no qual, como se sabe, o sacerdote não pode ser pai, nem o pai pode ser sacerdote. O mito modifica-se: o pai é transformado em irmão mais velho, que pode ser sacerdote, e o pai permanece pai, mas sua autoridade sacra diminui, e o sacerdote torna-se simples sacristão. Ou encontra-se uma nova alternativa, criando, em lugar de um, dois personagens: o pai entrega o filho ao sacerdote para que lhe ensine o medo. Com a ajuda desse modelo, o episódio do conto interpretado abre a problemática do contato de duas diferentes religiões: o mito que não pode ser contado divide-se em grande número de versões, e o mesmo mito transforma-se em conto. Porém, sem querer comparar com aquela nação da América do Sul, onde o Evangelho trazido pelos missionários é automaticamente integrado ao próprio sistema mitológico, os lituanos dos séculos XV–XVII, de forma similar incorporam ao seu conto o sacerdote, autoridade de santidade cristã, a fim de não aceitar o mesmo cristianismo. O sacerdote cristão (ou o sacristão) não só não inspira um *santo temor*, isto é, respeito religioso, ao nosso santo herói, como, ao contrário, o medo que ele tenta provocar não é sacro, nem santo, mas simulado. O sacerdote, por exemplo, envia uma moça coberta com um manto branco para o assuste o filho em frente à igreja, ou envia o herói para passar a noite na

igreja, onde os diabos se reúnem para jogar baralho junto com ele etc. O sacerdote nem tenta inspirar algum temor do deus cristão. Pior ainda: em algumas versões, o sacerdote, uma vez adormecido o herói que tinha ganho do diabo um barril cheio de moedas, vai roubar o dinheiro. Essa rejeição da autoridade cristã, conservada nos contos dos séculos XIX e XX, não só confirma, a meu ver, a hipótese estrutural inicial já mencionada, mas demonstra claramente um traço característico dos contos: seu conteúdo não deve necessariamente ser claro para os narradores nem para os ouvintes (sendo devotos e temerosos, eles seguramente teriam se negado seja a narrar, seja a ouvir): a análise semântica do texto é somente uma interpretação objetiva dos sentidos que se acham no texto, o qual nada tem a ver com as opiniões do público a respeito do sentido do conto.

Todavia a interpretação desse tipo de conto permite em certa medida reconstruir o sentido original pré-cristão e explicar a situação introdutória como a revolta do herói contra o pai/sacerdote. Confirmam esta interpretação não só a história da palavra *kunigas* (*kunigas* significa contemporaneamente sacerdote e príncipe/patrão; confira-se *kunigyste* = trabalho obrigatório, serviçal), mas também a opinião de alguns de nossos historiadores, entre os quais o Prof. Z. Ivinskas, de que os antigos príncipes lituanos tinham também funções sagradas de sacerdotes e que eles eram governantes e ao mesmo tempo representantes religiosos da nação.

Também em outros documentos folclóricos é possível reconhecer o mesmo conflito religioso. Não muito tempo atrás, nas vilas da Lituânia existia ainda uma classe de pessoas, os clarividentes, que podiam ver não somente as almas mas também os demônios. A pessoa pode se tornar clarividente por meio de uma certa técnica religiosa: é necessário agarrar um cachorro em noite de luar, fechar suas orelhas, e olhar, através do buraco que se forma, para o lua; então torna-se clarividente. Por outro lado, porém, existem clarividentes que reúnem certos requisitos dados pela natureza: são aqueles que nasceram na Semana Santa, entre Quarta-feira Santa e Domingo de Páscoa, em outras palavras, na época em que Cristo é morto, quando o Cristianismo, estando Deus morto, deixa de ter forças.

Isto é uma característica da convivência de duas religiões comparativamente pacíficas.

Falta ainda mencionar o último problema das relações entre história e mitologia. Diz-se que as fontes históricas que se referem à Lituânia pagã são pouco numerosas e muito recentes, que o material histórico conhecido é manipulado pelos próprios autores que serviam a uns ou outros fins políticos. Tudo isso é verdade, mas não é peculiar da história da Lituânia. Também as fontes históricas da antiga Roma são, em sua maioria, do tempo da República: seus autores copiam-se uns aos outros, todos eles tendem a utilizar a história para seus fins políticos. Em outras palavras, os contistas que tentam reconstruir a história e a religião da antiga Roma não estão em melhor situação do que a dos nossos historiadores: se, por exemplo, nossos historiadores do século XVI tiveram como modelo a mitologia greco-romana e tentaram, com meios *não científicos*, reconstruir o passado glorioso da Lituânia, não procederam diversamente de Virgílio, educado sob influência da cultura grega e de Tito Lívio, fundamentando historicamente o império de Roma. Nos últimos decênios, o campo de pesquisa da antiguidade de Roma se caracteriza pela luta entre duas tendências: uns defendem que os dados mitológicos encontrados devem ser utilizados para reconstruir a história de Roma; outros, juntamente com G. Dumézil, afirmam o contrário, isto é, que a chamada história de Roma, com a fundação da cidade, os primeiros reis etc., é só a transformação da velha mitologia em história. Parece ter prevalecido esta última tendência.

Levando esta problemática ao contexto da história lituana, teríamos de procurar novas perspectivas também para estudar o passado lituano, mudando, antes de mais nada, os pontos de vista sobre os valores das fontes históricas. Depois do passado embelezado pelos românticos do século XX, a nova geração dos cientistas/positivistas fez, em geral, um trabalho crítico útil. Porém a posição tomada por essa geração, segundo a qual os cronistas e historiadores dos séculos XV e XVI *inventaram* grande número de deuses, parece severa demais, e freqüentemente até errônea, tomando-se em conta um novo ponto de vista para a história. Se nas fontes históricas

procura-se somente história, então a viagem da família *Palemonas*¹ para a Lituânia é só um bonito conto. Porém, aceitando-se a teoria de que os mitos não se formam sobre fatos históricos, mas as estruturas mitológicas formam a compreensão da história e a reformulam de acordo com suas exigências, se nas fontes históricas se procuram dados mitológicos e não históricos, o problema se apresentará em outro plano bem diferente.

Quando os cronistas do século XVI escreviam, ou pelo menos documentavam na Lituânia, a religião lituana era ainda viva: por que então os historiadores teriam *inventado* os nomes de velhos príncipes se a tradição deles, provavelmente misturada com os deuses pagãos e os heróis, ainda era conservada? A crítica literária mostra que é muito difícil inventar do nada os nomes de personagens e que a escolha desses nomes muitas vezes tem motivos importantes. Por que então o príncipe *Kunas* teria que ser inventado? Pode ser que ele não seja um príncipe, mas um herói mitológico e sua história pode ser o “conto” de fatos importante de algum deus. O mesmo pode-se dizer também da invenção posterior dos nomes de deuses. Uma aproximação crítica aqui, como em outros lugares, é necessária, porém o criticismo teria que ser usado nos moldes da teoria mitológica. Entre os nomes inventados de deuses, o conhecido folclorista lituano J. Balys lembra por exemplo o de *Meletele*, esclarecendo que é o nome de um pássaro e não o de uma deusa. Talvez Bakys tenha razão, mas encontrando uma expressão onde *Meletele* é definida *pastora do bando dos demônios*, podemos refletir: não seria o caso de modificar o conhecimento predominante entre nós do conceito de deus e não tirar *Meletele* do elenco dos deuses?

Para esclarecer o conceito mitológico da história, podemos analisar a lenda do Lobo de Ferro. Os dados arqueológicos demonstram que a cidade de *Vilnius* foi fundada antes de *Gediminas* (1275-1341), que o vale do *Sventaragis* não pode estar no lugar indicado pelo mito, que não há nenhum fato histórico que permita afirmar a autenticidade da instituição *kriviu krivaitis* (antigos chefes espirituais

1. Lendário parente do imperador Nero, fugido de Roma para a Lituânia.

dos pagãos), nem existe nada histórico acerca de *Lizdeika*². Do ponto de vista histórico, o mito não parece interessante. Por outro lado, o Lobo de Ferro lembra a loba de bronze dos romanos; afirma-se que o mito lituano seria um empréstimo de Roma.

O exemplo do Lobo de Ferro nos parece bastante típico: o mito é demais diferente daquele dos romanos para ser um simples empréstimo, mas também é demais semelhante para que os dois, num pareamento, não possam parecer como duas versões de um mesmo arquimito, como duas transformações de um mito indo-europeu. Considerando que a procura das semelhanças e das diferenças é o ponto de partida do método comparativo, pode-se tentar estabelecer um primeiro e superficial índice das propriedades comuns:

Rômulo	<i>Gediminas</i>
Fundador da cidade.	Fundador da cidade.
De origem modesta (abandonado)	De origem modesta (cavaliário).
Tem o irmão Remo.	Tem o irmão <i>Vytenis</i> .
Fratricida.	Fratricida.
Apresentado em relação à loba.	Apresentado em relação ao lobo.
A loba é sua ajudante e o alimenta.	O lobo é seu ajudante e o aconselha.
Equivalência de relações: vida "real".	Equivalência de relações: realidade do sonho.

Nessa tabela comparativa, poderíamos acrescentar mais semelhanças ou, talvez, mais diferenças. Não sendo especialista, não vou tentar analisar esse mito – seria por demais difícil, nas condições atuais, quase um problema impossível; tentarei somente incluí-lo, com a ajuda de algumas observações, na problemática da ideologia política, específica para o mito.

Na primeira impressão, é evidente que para ambos os mitos existe uma problema comum: fundamentar ideologicamente a criação da instituição política (cidade, nação, dinastia). Os mitos desse tipo são conhecidos não só na Roma antiga, mas também na Índia e na Irlanda. Se a fundação das instituições políticas de Roma, que

2. Personagem sábio, histórico escritor da lenda sobre a fundação de Vilnius, intérprete do sonho de Gediminas.

pertence à esfera da civilização das cidades, é ligada à construção da cidade, os mitos da Índia e da Irlanda preocupam-se mais com a criação das dinastias: por isso podemos admitir que a ligação da dinastia de *Gediminas* com a fundação da cidade de *Vilnius* é, provavelmente, não um elemento característico, mas um elemento mitológico tomado emprestado em época posterior. Mais importante seria aqui a ligação do sonho de *Gediminas* com o vale de *Sventaragis* (Chifre Sagrado): está sendo fundada uma cidade com sede da autoridade política, no vale dedicado ao deus; isso outorga, ao fundador da dinastia, autoridade espiritual.

Outro elemento interessante desse mito é comum a todos os outros mitos chamados *de origem*; para explicar do que se trata é necessário imaginar a situação anterior em que ainda não existia o fenômeno a ser explicado. Se Rômulo e *Gediminas* são os primeiros reis, então eles não só não eram reis, mas se lhes atribui uma origem muito modesta. Se eles, um e outro, tinham um irmão (nem vou tentar explicar o problema complicado para todos os mitólogos quando se trata de irmãos gêmeos), então para melhor expressar o elemento do poder soberano, absoluto e indivisível, só restava a alternativa do fratricídio. (Uma contradição muito peculiar da mitologia que esclarece a dupla origem de *Gediminas*: ele é o irmão de *Vytenis* e ao mesmo tempo o cuidador do seu cavalo – cavaliário).

Igualmente é característica a participação do lobo na fundação da cidade/dinastia. Na mitologia da Escandinávia também é representado, em casos muito importantes, o lobo, juntamente com um deus sem braços (do qual encontram-se vestígios isolados também no folclore lituano), com seu equivalente germânico *Mitra*, de soberania fundamentada por contrato. Porém, se os deuses escandinavos, o Lobo e *Odin* sem braços, são antagonistas, na versão lituana o Lobo é ajudante de *Gediminas*. Esta comparação é possível somente admitindo a hipótese de que *Gediminas* é um rei mítico, representante do lituano *Mitra* no mundo dos homens. O Lobo de Ferro teria então um papel parecido na mitologia lituana como, digamos, *Martius Lupus* na religião romana, uma encarnação do deus da guerra. Podemos facilmente imaginar que todos os deuses soberanos colaboram na fundação da dinastia de *Gediminas*.

Todavia as hipóteses permanecem só hipóteses, até que os elementos mitológicos conservados no folclore sejam separados, esclarecidos e classificados. Mesmo que o material folclórico referente ao demônio seja abundante, sabemos bem pouco sobre ao papel do lobo na mitologia antiga. Diz-se que São Jorge é rei dos lobos; se São Jorge é realmente só um substituto cristão do *Perkunas* primaveril, então talvez pudesse ser reconstruída a relação entre o Lobo e *Perkunas*. Essa é uma hipótese que requer exaustivos estudos, é um caminho a seguir para tentar reconstituir os elementos isolados da velha religião.

A última observação trata do uivo do Lobo de Ferro, anunciando a futura fama e a honra da cidade de *Vilnius*. Sem dúvida, esse uivo é um sinal divino que indica o apoio dos deuses para o princípio da soberania terrestre, encarnada na pessoa de *Gediminas*. Esse apoio profético encontra-se em todas as principais mitologias indo-européias e entra no esquema comum de qualificação do soberano. Isto só confirma a hipótese de que o mito do Lobo de Ferro é provavelmente um mito anterior à dinastia dos governantes e não à fundação da cidade.

O exemplo do mito do Lobo de Ferro aqui apresentado tem duas finalidades:

- a) primeiramente houve a intenção de indicar como, utilizando os métodos da mitologia comparada, poderiam se formalizar hipótese de trabalho e explicar fragmentos isolados da mitologia lituana; como, com ajuda de hipóteses características comuns a toda mitologia indo-européia, poder-se-ia tentar superar as dificuldades postas pelo historicismo e pelo folclorismo.
- b) evidenciar a importância da mitologia no processo de formação da história. Do ponto de vista histórico, é evidente que *Gediminas* não foi o primeiro governante da Lituânia, mas houve antes uma série de príncipes mais ou menos importantes. Porém, ainda antes de *Gediminas* e desses governantes, já existia o conceito de soberania lituana, ideologia própria de ordem política que durante muitos séculos se manteve sob formas mitológicas, uma ideologia similar ao conceito político de outras nações indo-européias, mas tendo uma versão original lituana. Nessas estrutura, mitológicas,

dados as condições históricas, integram-se também os fatos isolados históricos, como nesse caso, em que temos a pessoa histórica de *Gediminas* e o fato do surgimento de *Vilnius* como capital.

Este encontro da mitologia e da história – a transformação de *Gediminas* em primeiro soberano da Lituânia – pode ser historicamente interessante, porque corresponde a um período exato da história: a formação de um estado grande e poderoso. Mas para os estudiosos da proto-história e mitólogos da Lituânia, o fato mais importante é a existência da ideologia política antes da formação do estado histórico.

O fim da pesquisa sobre mitologia lituana deveria ser não uma determinação do elenco dos deuses confirmados de acordo com as fontes mais ou menos certas, nem a reconstrução do Olimpo lituano com suas fornicações e seus milagres, mas uma descrição sistemática da teologia religiosa lituana e da ideologia política e social.

Estas idéias soltas de um amador não são destinadas a criticar o trabalho dos especialistas pesquisadores do folclore. Ao contrário, por meio delas se quer aumentar o interesse pelas grandes possibilidades que se abrem ao seu trabalho, completando-o com novos métodos que apareceram e se formaram nos ramos de ciências paralelas. Pois nada pode ser mais belo do que encontrar nos cantos populares, nas crenças e nas tradições os reflexos da antiga cultura multiforme, ofuscada por muito tempo pela história.

Las razones de la noche: cine mexicano actual

ANDRÉS DE LUNA

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco/México

Resumen

El cine mexicano tiene una historia que comienza con la llegada de los enviados de los Lumière en 1896. Luego llegó la revolución en 1910 y la cinematografía recuperó la imagen de los caudillos y de las batallas. Una vez que concluye el movimiento armado, se da un cine mudo cargado de evasiones, que imita al cine italiano. En 1936 se forma la industria del cine nacional gracias a la fórmula sugerida por el éxito comercial de *Allá en el rancho grande*. Después vendrá la época de oro del cine mexicano, llamada así por la gran cantidad de películas que se producían. En los sesenta del siglo pasado sobreviene una crisis que tendrá un reposo más tarde en un cine propositivo cuyos productos fueron de segundo orden. De entonces a la actualidad se ha transitado por un cine cargado de altibajos, sin conseguir una regularidad en sus propuestas y calidades.

Palavras-chave

cine mexicano, revolución, industria nacional, cine propositivo

Abstract

The history of Mexican cinematography begins with the arrival of Lumiere's envoys in 1896. The revolution broke in 1910 and Mexican film took the images of its *caudillos* (military leaders) and its battles. Once the armed movement ended, silent movies were filled with imitations of Italian cinema. In 1936 the national movie industry is inaugurated as such, thanks to a formula that had been suggested by the commercial success of the film *Allá en el Rancho Grande*. Afterwards, Mexican movies will experience its golden age, in which a great amount of movies were produced. Then, in the sixties, a crisis will arise: during the Presidency of Luis Echeverría, the government, wanting to produce creative and intelligent films, ended up supporting low quality projects. From then on, Mexican cinema has passed through a series of ups and downs, incapable of achieving a consistent quality, both in its aesthetic proposals and its production.

Key words

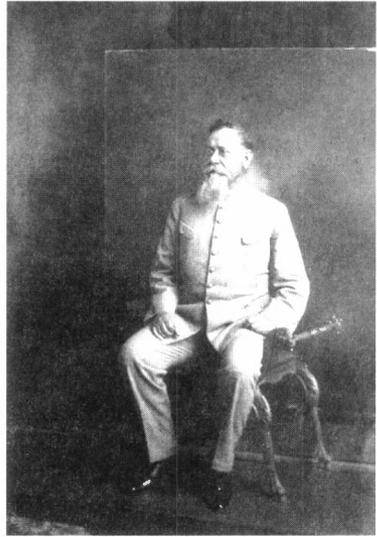
Mexican cinematography, revolution, national industry, propositivo cinematography

El cine mexicano sobrevive a muchas circunstancias adversas. Primero fue el kinetoscopio que inventara Edison el que cumplió algunas fantasías de hombres solos, que se apostaban en una calle céntrica, la de san Francisco, para observar con atención las novedades de la imagen en movimiento. Un fragmento favorito del público masculino fue el de la bailarina del vientre, que presentaba a una mujer regordeta capaz de moverse a un ritmo cadencioso. Era el año de 1895. Después vinieron Gabriel Vieyre y Ferdinand Bon Bernard, enviados por los Lumière para difundir en el mundo las bondades del cine. La sorpresa ante este medio fue mayúscula, y las *vistas* dieron de que hablar a una sociedad que participaba del juego de las desigualdades. Casi de inmediato se proyectaron las secuencias obtenidas en la República Mexicana, entre ellas *Un paseo en el canal de la Viga*, *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia*, *El general Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*, *El general Díaz en desfile de coches*.

Fueron múltiples los fragmentos en los cuales el presidente Díaz es la figura central. Los camarógrafos lo ubican y lo filman con ese aire de prócer que tanto le gustaba. El quiere hacer del cine una maquinaria perfecta de su propaganda personal. Se apela también a un cine *historicista*, en el cual se proyectan los hechos de forma descriptiva, con la contundencia que pueden tener las imágenes en movimiento. Nadie debe dudar de lo que se hace visible a través de la contundencia fílmica. Tres décadas de dictadura hicieron de Porfirio Díaz una figura que pasó del héroe patrio, del que combatió a los invasores franceses en 1862, para luego sentarse en la silla presidencial sin recordar su origen provinciano y humilde. Ejerció el poder en esos treinta años de construcciones imponentes y miseria

por doquier. Sólo dejó la presidencia por un periodo corto, un intermedio en el cual gobernó su amigo Manuel González.

Documentales y algunas cintas de ficción marcan la línea de una época que ubica sus comienzos con filmes de orden cómico o cintas que conmemoran hechos patrios, al estilo de *1810: Los libertadores* (1916) que recuerda el inicio de la guerra de independencia. Al final el mundo porfiriano se derrumbará ante la inminencia de la Revolución Mexicana (1910-1917). Este fue un movimiento de masas que trataba de implantar un sistema político moderno, que sustituyera al viejo orden, que estaba entrampado en el autoritarismo. La revuelta atrajo lo mismo a hombres tan recios como Francisco Villa; que a campesinos agraristas como Emiliano Zapata, o terratenientes, entre los que se encontraba Venustiano Carranza. Por otro lado, el 23 de junio de 1913, se publicó el Reglamento de Cinematógrafos, donde se leían párrafos de humorismo involuntario: hablaba de *la protección psíquica y moral a los niños*, o la eliminación de *las escenas con delitos sin castigo de los culpables*, ordenaba a las señoras permanecer sin sombrero durante las exhibiciones; instauraba la censura previa para el material importado; agregaba que *habrá un teléfono en cada salón, así como escupideras distribuidas de manera conveniente*.



Los cineastas arriesgaron sus vidas al plantarse en los campos de batalla. Entre ellos se recuerda a los hermanos Alva, Salvador Toscano, Ezequiel Carrasco y Jesús H. Abitia. En ese momento el cinematógrafo es vehículo de propagandas caudillistas, la historia la establecerá quien obtenga el triunfo por las armas, y después gracias a las ideas trasladadas en instituciones. De tal modo que el otrora terrateniente Venustiano Carranza se convertirá en el

Primer Jefe, e impondrá sus manejos políticos al cine, entre ellos el del ordenamiento de la censura en octubre de 1919, esto facilitaba la cisura de aquello que resultaba inapropiado para los intereses del Estado. Al caudillo Zapata se le relegó, pues sus imágenes cinematográficas podían exaltar ciertos ánimos. De manera clara, el Caudillo del Sur, como se le llamaba, fue denostado para evitar que creciera su popularidad, sobre todo, en la capital de la República.

El cine mudo mexicano estableció sus coordenadas entre el culto a las películas italianas de vampiresas, la nostalgia de los terratenientes, así como el uso del filme cargado de lágrimas. Si la ópera italiana tuvo en Metastasio a un inspirador necesario en el fundador del melodrama, en el cine mexicano se dio el caso de filmes que buscaban las realidades de un medio urbano y burgués por medio de la sensiblería. Cine de evasiones, su regularidad consistía en otorgarle a los amores vacuos un lugar en el ‘corazón’ de hombres y mujeres que se contentaban con repeticiones mal hechas de productos fílmicos europeos.

Un aspecto destacable es la participación femenina, por ejemplo Mímí Derba fue actriz, realizadora, guionista y editora. Entre sus filmes se encuentran *En defensa propia* (1917), *En la sombra* (1917), *La tigresa* (1917), *La soñadora* (1917). Otros filmes importantes, dentro de la era silente, fueron *Obsesión* (1917) de Manuel de la Bandera. En la misma época se hizo la primera versión cinematográfica de la novela *Santa* (1918) de Luis G,



Peredo. El gran clásico del cine mudo mexicano fue *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas y Joaquín Coss, que refiere un hecho de la historia reciente de esa época. En 1915 una banda de falsos militares robó en casas burguesas de la Ciudad de México. Los atracos llamaron la atención y las sospechas recayeron en un posible candidato a la presidencia de la República, un combatiente llamado Pablo González a



quien la cinta trataba de deslindar de los hechos delictivos. Un ingrediente que atrajo al público fueron las escenas documentales del fusilamiento de algunos integrantes de la banda. La ficción es llamativa pero lo real lo es más. Casi de manera simultánea se filmó *La banda del automóvil* (1919) de Ernesto Vollrath, que, sin llegar a los logros de la anterior, tocaba el mismo tema.

La etapa sonora llegará en 1931 con *Santa* de Antonio Moreno, que adaptaba una novela del naturalismo mexicano de Federico Gamboa. El filme era menor y su estructura dramática era precaria. Un hecho importante es la llegada de Sergei Mijailovich Eisenstein a México. Venía de Hollywood y se había caído de la gracia de Stalin. Al país llegó con un proyecto que nunca terminaría: *Qué viva México* (1931). En él se deslizaron las ideas, anotaciones y visiones folclóricas del cineasta soviético. De pronto era la reminiscencia al mundo prehispánico, con rostros que se comparaban con las figuras mayas; el mundo de la Colonia española con algo de mortecino; sin olvidar las injusticias de la revolución con un episodio que es una pequeña obra maestra, en la cual se remite el director al derecho de pernada, que practicaban los hacendados. Terror y muerte son los elementos dominantes. Mientras que en la realidad presente se hablaba de una corrida de toros, con un episodio que se ha tratado de disolver en las ediciones de la cinta y que Jay Leda en *El proyecto*

mexicano de Eisenstein recupera al dejar que sean los rushes, los materiales filmados sin ningún tipo de edición los que hablen. De esa manera, en una pequeña plaza un turista estadounidense traba contacto con un mexicano. La corrida misma tiene un sesgo homosexual. Las tomas así lo indican y Eisenstein lo manifestaba a través de sus dibujos. Incluso se le llevó a la cárcel por sus preferencias eróticas. La película quedó inacabada pero el paso del creador de *El acorazado Potiomkim* (1925) fue benéfico en algún sentido, proponía una estética y logró atisbos visuales que para bien, en un principio, y para mal, cuando se volvieron lugares comunes. El filme se componía de un prólogo, un epílogo y cuatro episodios: Sandunga, maguey, Fiesta y Soldadera.

Un momento esencial es *La mujer del puerto* (1933) del cineasta ruso Arcady Boytler, quien hizo su carrera cinematográfica en el país. Con un texto de Guy de Maupassant, el cine mexicano alcanzó un buen grado de depuraciones naturalistas. El tema es el del incesto, asunto difícil en un medio cargado de represiones, sin embargo, Boytler logró hacer un filme cargado de lirismo. En otra tesitura surge la trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con pancho Villa* (1935). En la primera cinta, la menos lograda de las tres, un general alcoholizado debe fusilar a su hijo que ha sido



aprehendido. Pero, todo resulta ser un simple sueño etílico. Mientras que en *El compadre Mendoza* lo que aparece es el sentido trágico, una densidad dramática irrepetible en la industria fílmica nacional. Con un

personaje bonachón, un hacendado que recibe a los revolucionarios con el retrato del caudillo cuyas tripas se presentan ante ese terrateniente. Se le presentan muchas situaciones y con el apotegma

clásico: *Nadie pude servir a muchos dioses, porque acaba por indignarlos a todos*. El hombre traiciona a un general zapatista que le ha sido leal, tan es así que nunca se atreve a insinuar su amor a la joven esposa de Mendoza. Una emboscada termina con la vida del amigo y Mendoza huye de su hacienda con la lluvia tras de sí, con la infamia de la sobrevivencia indigna. Por otro lado, la obra mayor, quien esto escribe se atreve a considerarla la mejor cinta mexicana de todos los tiempos, es *Vámonos con pancho Villa* (1935), en donde Fernando de



Fuentes narra las falsas expectativas y los mitos que generó el movimiento revolucionario. Los hombres del pueblo de San Pablo se lanzan a la lucha armada. Ven en Villa a una suerte de Mesías, lo siguen y observan los horrores de la batalla y los hechos crueles. La cinta se mantuvo con un final que carecía de unos diez minutos, esto debido a la fiereza de las escenas, que los productores consideraron que podían herir la susceptibilidad del público o incurrir en pugnas políticas. Restituido el epílogo, *Vámonos con Pancho Villa* es la brutalidad absoluta: la esposa y la hija del antiguo soldado villista son asesinadas. El mismo personaje, llamado Tiburcio Maya, cae muerto al apuntar al general Villa, y uno de sus lugartenientes se encarga de acallar la protesta. Lo que sigue es que el hijo, un pequeño sobreviviente, sea trepado al caballo del caudillo revolucionario y se lo lleve al grito que da nombre a la película.



Fue hasta cinco años después que se encontraría la fórmula adecuada para el nacimiento de la industria fílmica, es decir llegaba la comedia ranchera con *Allá en el rancho grande*(1936) de Fernando de Fuentes, que ganaría un premio por fotografía en el Festival de Venecia.

Después de la Segunda Guerra Mundial los mercados del cine mexicano se vieron favorecidos por la situación que predominaba en el mundo. Filmes de ‘charros’, figura típica emergida de las haciendas y los ranchos, se convierten en referencia. Pedro Infante y Jorge Negrete alcanzaron un saludable primer plano en las páginas de la fama; sin olvidar la presencia de Mario Moreno *Cantinflas*, o los rostros de María Félix y Dolores del Río.

Al periodo de mediados de los cuarenta y fines de los cincuenta se le ha llamado *Época de oro*, pues sus alcances de producción son de un promedio de 100 películas por año.

La crisis se da en los años sesenta del siglo XX. Películas de superhéroes enmascarados, al estilo de los luchadores Santo y Blue Demon, o de cómicos mediocres como Viruta y Capulina, Clavillazo y Resortes, lo mismo que cintas de rock and roll, que imitan un cine juvenil estadounidense o los melodramas familiares señalarán el naufragio de una cinematografía.

En el año de 1968 el país toca fondo con la presidencia del fascistoide Gustavo Díaz Ordaz, quien impone el terror de las armas y propicia matanzas de estudiantes y civiles, las cárceles se repletan de presos políticos y su infamia se refleja en otros órdenes de la cultura. Al llegar a la silla presidencial Luis Echeverría considera que lo mejor es la política de *apertura democrática*. Entonces de 1970 a 1976 el paternalismo impera y el Estado quiere reivindicarse de forma demagógica. Por un lado se curan las heridas y por otro se abren nuevas. El hermano del presidente Echeverría, de





nombre Rodolfo, que era un actor mediano y sin talento, se encarga de las reformas que hacen a un lado a los productores privados, mientras que el Estado quiere, casi por decreto, un *nuevo cine nacional*. En 1973 el fenómeno corre paralelo a su fracaso inminente. Directores jóvenes ocupan el sitio que antes estaba destinado a los veteranos, la censura permite palabras altisonantes y desnudos integrales, todo con el objeto de crear un público más

abierto. Sin embargo, el revés lo da *Bellas de noche* (1976), filme que inicia un tópico de cabareteras. Esa película se convierte en la película más taquillera de ese periodo presidencial. La diferencia radicaba en que un cine comercial, carente de los mínimos valores, producido con los medios de la producción privada de la que había renegado el presidente Echeverría, de pronto y sin más demostraba su eficacia en términos de gusto de un espectador exento de sentido crítico. El cine hecho con dinero del Estado se convirtió en un elefante blanco, pues se contentó con el paternalismo sin apelar a la indispensable calidad cinematográfica. Es decir *Bellas de noche* fue un filme ínfimo que puso en su lugar a un cine pretencioso.

Dos sexenios pasan sin que el cine mexicano logre salir de su agonía. El esquema prostibulario llena las pantallas. El cabaret y el burdel son las instituciones y algunos de los peores cineastas filman sin consideraciones para un público semianalfabeto. Por momentos se hacen versiones dobles, una sin censura para consumo de los mexicanos que habitan en la línea fronteriza de Estados Unidos, y otras con los cortes que permiten su exhibición en el país. El resultado es catastrófico.

En 1988 la política y con ella la nación mexicana están al borde del precipicio: el Partido Revolucionario Institucional comete un monstruoso fraude electoral que impide que el candidato de la oposición llegue al poder. Esto origina una severa crisis. Tan es así que para 1990, se reconsidera el papel de la censura. Esto porque la directora de Cinematografía, oficina encargada de la supervisión, una censura enmascarada, desea prohibir la exhibición de *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons. La cinta es un melodrama insignificante que toca de manera lateral los hechos



trágicos de la matanza del 2 de octubre de 1968, cuando el ejército dispara contra estudiantes y civiles. También se recupera una cinta secuestrada por los militares de alto rango en 1960: *La sombra del caudillo* (1959), que refería otro hecho luctuoso: la masacre de Huitzilac, en donde un comando del ejército asesina a un candidato presidencial en 1927. El filme se proyecta en la República y el proyecto neoliberal parece constituirse. El presidente usurpador, Carlos Salinas de Gortari mejora su deteriorada imagen, aunque el cine en general lo deje sin mayores atributos.

Ya en 1994, con una economía en quiebra y con un presidente que ha llegado al poder luego de un atentado mortal al candidato oficial; Ernesto Zedillo fue un tecnócrata que creía en la fuerza de su escritorio y de sus teorías aprendidas en Estados Unidos. El cine se volvió una actividad raquítica, con bajos presupuestos y con cineastas que carecían de una actividad continuada. Por ello, cineastas de calidad regular cobran presencia, tal es el caso de Gabriel retes con *El bulto* (1991) y *Bienvenido/Welcome* (1994).

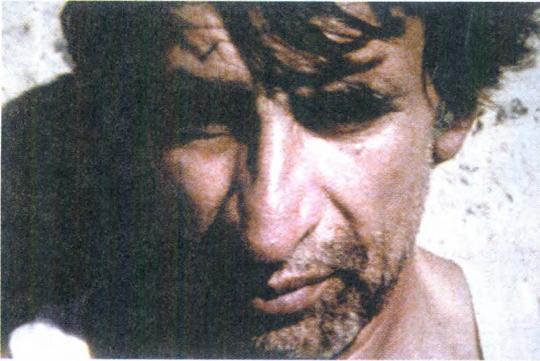
Mientras que Arturo Ripstein se convierte en el realizador oficial, con un cine esperpéntico y enrarecido. De él todavía se

recuerdan sus cintas mayores *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1978).

En los últimos tiempos se ha podido ver un avance en los contenidos del cine mexicano. Por ejemplo, un filme llamativo es *Amores perros* (2001) de



González Iñárritu, un hombre que llegó de la publicidad y que concretó una película concebida en forma de relato triple, en el cual de pronto se unían las historias. El primer cuento sobre una pareja en conflicto era un trabajo de indudable mérito. Otra película importante es *Japón* (2001) de Carlos Raygadas, un filme semidocumental, con largas secuencias en donde se descubren los beneficios del amor, en un sentido amplio del término, entre un hombre que vive en el desencanto de su realidad y que afloran sus sentimientos en un medio rural empobrecido. Una película que le debe mucho al trabajo de cineastas como Kauristami y Tarkovski.



Perfume de violetas (2001) de Marisse Sistach es un filme que describe la vida en una zona paupérrima de la ciudad, en donde el abuso a las adolescentes está a la orden del día. Dos

amigas son el punto de contacto con una realidad atroz. Una de ellas es violada por su termanastro y por un chofer de un transporte urbano. El sufrimiento y la amargura dan tono a una cinta espléndida que denuncia las laceraciones de una sociedad que zozobra en la misoginia.



Si *Amores perros* y *Perfume de violetas* son aproximaciones a un universo urbano en los tiempos de hoy, *El tigre de Santa Julia* (2002) de Alejandro Gamboa asume la estética del comic, con paisajes

irreales, personaje construidos sin solidez dramática y con más entusiasmo que calidad. La cinta narra las venturas y desventuras de un ladrón generoso que robaba al rico y daba al pobre, la leyenda dice que lo atraparon mientras defecaba en un llano de la zona que habitaba.

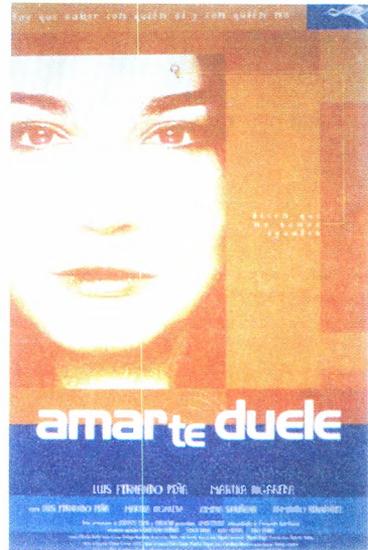
En *De la calle* (2002) de Tort se preocuparon por el aspecto visual, que sugiere un universo que se hace invisible para la mayoría de los habitantes de la capital de la República. Esto se transmite a la población lumpen que llena las calles, las alcantarillas y todo sitio que pueda convertirse en refugio. Un esfuerzo digno.

Vivir mata (2002) de Nicolás Echeverría es una cinta decadente. Unos cuarentones se complacen en el

uso de la mentira para atrapar a su compañero de amores. La ciudad se despliega ante el ojo de la cámara, esto con todo y un uso que se pretende surrealista: los avestruces aparecen en escena y cruzan la calle. Echeverría se pierde en una película simplona que desde el guión auguraba poco.



Por último, habría que mencionar *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñana, que parte de una idea muy sencilla: observar a sus personajes bajo la óptica de Romeo y Julieta en los tiempos de la posmodernidad. El realizador emplea toda clase de recursos visuales para hacer más atractiva una historia que se ha contado una y mil veces. Lo mejor es que *Amar te duele* es una reflexión acerca de una zona de la ciudad que está dividida, por un lado la parte proletaria con jóvenes castigados por el resentimiento social; mientras que la parte *nueva* está habitada por *nuevos ricos* y centros comerciales que dan un aspecto de ciencia ficción a lo que antes eran minas de arena.



El cine mexicano actual está afectado por el virus de la estética light, una forma de complacencia que dice poco de las realidades de un país aquejado por las corruptelas y el abandono, que es víctima de la delincuencia organizada y el narcotráfico, que tiene a un presidente, Vicente Fox, que ha demostrado sus incapacidades y su falta de entendimiento frente a la cultura. Por todo ello, la cinematografía fluye a cuentagotas, sin los apoyos indispensables y con la incertidumbre de la carencia de recursos y de proyectos.

Cría cuervos e *Todo sobre mi madre*:
família, cinema e subversão

SANDRA FISCHER

Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este artigo apresenta parte do estudo que estamos desenvolvendo a respeito do cinema espanhol, concentradamente no âmbito das películas que tratam da temática da família. Amparados na noção de que existe uma *poética da família* presente na obra dos principais cineastas espanhóis, apresentamos uma leitura de *Cría cuervos*, de Carlos Saura, e de *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, filmes representativos dessa tendência.

Palavras-chave

cinema, família, poética, *Cría cuervos*, *Todo sobre mi madre*

Abstract

This article presents part of the studies we have been developing about Spanish cinema, focusing on the representation of the family. Based upon the notion that there is a *poetics of the family* which permeates the work of the most important Spanish directors, we present an analyses of *Cría cuervos* and *Todo sobre mi madre*, both representative of this tendency.

Key words

cinema, family, poetics, *Cría cuervos*, *Todo sobre mi madre*

Do cinema e da família

Cinema tem a ver com recorte e enquadramento, com encenação e montagem. Família seria recorte, enquadramento, encenação e montagem? Em termos, sim. Termos genericamente colocados, evidentemente: não há dúvida de que tanto a economia do cinema quanto a da família vão muito além disso, sabemos todos – e *como* sabemos, principalmente no que se refere à noção de família. Porque se é certo que nem todo mundo é familiarizado com a multiplicidade de aspectos técnicos, materiais, poéticos, culturais, financeiros e outros tantos que envolvem a produção cinematográfica, é também certo que, marcando a vida de cada um, há sempre uma presença ou uma ausência de família. Seja como for, quando iniciamos nossos estudos sobre a questão da representação da família no cinema – a princípio, no âmbito do cinema espanhol – nos vimos caminhando pelas veredas da reflexão sobre o que seja e o que esteja implicado na idéia de recorte e enquadramento, encenação e montagem.

Essa correlação um tanto extravagante, de um certo ponto de vista, nos pareceu instigante e conveniente, não apenas porque fez algum sentido em termos metafóricos, mas também porque nos permitiu vislumbrar a possibilidade de construção de uma espécie de laço: cinema e família, ambos fenômenos socioculturais¹, poderiam ser

1. Em *Linguagem e cinema* Christian Metz, ao tratar do fato fílmico dentro do cinema, salienta que aquilo “o que globalmente denominamos ‘o cinema’ (e num grau menor o que denominamos ‘o filme’) se nos oferece, na verdade, como um vasto fenômeno sócio-cultural, uma espécie de fato social total no sentido de Marcel Mauss, compreendendo, como sabemos, importantes aspectos econômicos e financeiros”; faz ainda uma ponderação – a qual nos é muito interessante – relativa ao fato de que, tendo o

interligados não apenas pela problematização temática (a família como tema, assunto, argumento desenvolvido no cinema), ou seja, pela vertente do plano do conteúdo, mas até mesmo pela via da associação formal, pela vertente do plano da expressão. Pelo menos, algum tipo de cinema e algum tipo de família, acreditamos, poderiam ser, nesse âmbito, mais estreitamente correlacionados.

Cinema e tela, família e casa. A família no cinema, a casa na tela. Molduras. Luz e escuridão, na família e no cinema.

Difícil explicitar a idéia desse encontro. Mas é um caminho, e que se nos insinua como filão para estudos futuros – dependentes, obviamente, de incursões pelas esferas do cinema e pela problemática da família. Um caminho que, mesmo enquanto nos ativemos apenas à intenção do estudo presente, nos deu o que pensar, principalmente quando ousamos divagar, lançando mão de breves e provocativas analogias. O cinema espanhol, entretanto, parece autorizar esse laço que nos aventuramos a propor: é pródigo em películas que representam a família. Essa prodigalidade é fato, e fato facilmente comprovável. A ponto de se poder falar em uma *poética da família*, nos termos em que define Eduardo Peñuela Cañizal em seu ensaio intitulado “A corrosão do relato falocêntrico”:

(...) a deterioração das relações sociais e os ditames da censura foram, embora possa parecer paradoxal, os motivos que levaram os principais cineastas espanhóis à construção de uma poética da família. Isto é, no seu afã de atinar com os instrumentos de representação convenientes à expressão dos aspectos mais primordiais da urdidura de sigilos, os cineastas, penso, encontraram na poética, entendida como uma disciplina que tem por objetivo o conhecimento exaustivo dos princípios gerais da poesia (GROUPE, 1970:25), as ferramentas apropriadas. (Peñuela Cañizal, 1996, p.21)

Prosseguindo, o autor discorre sobre texto fílmico e família, explicitando os termos de seu entendimento – no qual estaremos

cinema entrado para os costumes, se faz necessário começar a compreendê-lo em seus diferentes aspectos, e para tanto fazer alguma idéia dos diferentes pontos de vista sob os quais o seu estudo pode ser abordado. (Metz, 1980, p. 7-9)

ancorados, neste trabalho – a respeito da expressão *poética da família*:

(...) a poética se ocupa das metáboles em que se engendra a poesia, sejam elas metáforas, metonímias, sinédoques, alegorias, eufemismos, elipses, assíndetos ou, simplesmente, sinéreses. (...) a família, enquanto agrupamento de pessoas formado a partir das regras de um código ou de vários códigos, se apresenta também como um texto social sujeito, como qualquer texto, a todo tipo de mudanças, alterações ou rupturas. (...) Expostos de maneira simplista os conceitos de poética e de família, o que desejo dizer com a expressão poética da família é que o cinema, neste caso o espanhol, se serve dos princípios da poesia para expressar os desvios que ocorrem, com mais ou menos evidência, cada vez que, no seio da família, as regras que a legitimam moral, religiosa, jurídica e socialmente são desrespeitadas. (Peñuela Cañizal, 1996, p. 21-2)

Os filmes que se inserem na tendência do quadro esboçado estruturam-se a partir de um *jogo de tensões significativas sobredeterminado pelos engastes dos processos metonímicos nas formas conteudísticas mais profundas da metáfora*. A metáfora, nesse caso, *assume um indiscutível protagonismo retórico*; comprovado pelo engastamento da transparência metonímica nos conteúdos dos processos metafóricos no momento em que tais filmes se aprofundam *nas penumbras dos mais encobertos relacionamentos familiares* (Peñuela Cañizal, 1996, p.22-3).

Talvez não por acaso, então, o cinema espanhol (ou, ao menos, o cinema espanhol inspirado em Luis Buñuel), em diversos de seus momentos configura-se, como pode ser observado no que se apresenta nos supostos primeiro ou segundo planos de seus filmes, como representativo e ilustrativo de temáticas de ordem política e familiar². A censura imposta pelo franquismo, sabedora da ameaça

2. Essa característica, que se intensifica em alguns filmes específicos como, entre outros, *Las hurdes* (1932), *Los olvidados* (1950), *Viridiana* (1961), é notável em praticamente todo o universo da obra de Buñuel.

que a abordagem de assuntos proibidos representa para a estabilidade das instituições autoritárias, com o conseqüente desvelar de possíveis fragilidades, segredos ou barbaridades, restringiu a realização artística – o que acabou por incitar alguns artistas a buscar recursos, os mais sutis, para expressar e veicular o que não era permitido.

O cinema trabalha com sucessões de enquadramentos, dispondo de recursos como *travellings*, usos peculiares de lentes específicas, cortes que separam um plano de outro plano, hierarquizações, montagens. O olho enquadra, a câmera enquadra. As formas mais ou menos estereotipadas de enquadramentos podem se constituir, mesmo, num estilo de captação de imagem: uma determinada aproximação ou um certo distanciamento que são mantidos em relação ao objeto, um certo uso, específico e característico, que o artista (ou sujeito da enunciação fílmica) faz do enquadramento. Em termos bem gerais, os enquadramentos selecionam, dentre uma diversidade dada, aquilo que pretendem realçar, tornar significativo ou pertinente.

Enquadrar, assim, não deixa de ser também uma forma de promover e de realizar construções: tanto pela aproximação quanto pelo distanciamento do objeto – ou do sujeito – em tela, o enquadramento institui parâmetros; estabelece, por meio do realce ou do apagamento, marcações de diferenças e de similaridades. A família, por sua vez, ao tecer seu tecido, enquadra. Em termos metafóricos, evidentemente, mas enquadra. Monta, prepara, arma telas e enquadra: enquadra na casa, no casamento, no descasamento; na linhagem, na descendência, na hierarquia. No álbum. Ou fora do álbum, no espaço heterotópico, por exclusão.

Quando o cinema enquadra e emoldura a instituição familiar, fazendo dela um tema – como no caso reiterativo do cinema espanhol –, parece-nos que já nisso poderíamos ver, em princípio, uma subversão. E uma subversão de caráter bastante original, na medida em que, a princípio, para realizá-la, o cinema simplesmente faz aquilo que sempre fez: enquadra. Chama a atenção, portanto, sem chamar a atenção: como sempre enquadrou tudo, enquadra também na tela uma instituição que, de resto, desde sempre esteve familiarizada com enquadramentos. Enquadramento dentro de

enquadramento, encaixes. Enquadrada, entretanto, a família revela-se. E revela. Da sombra, no escuro, a luz. Alarme. Como em *A casa de Bernarda Alba*.

Para estudar a trajetória do cinema espanhol em suas representações da família, iniciamos um percurso por vários filmes, com a intenção de demarcar pontos para aprofundamentos futuros. Ainda estamos trilhando, desenvolvendo esse percurso. Por ora, e como ponto de partida para primeiros ensaios analíticos, concentramo-nos em aspectos relativos à análise de duas películas: *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura, e *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar.

Como se sabe, ambos os diretores das películas que nos propusemos enfocar foram influenciados³ pelo cinema de Luis Buñuel, o qual não apenas tratou enfaticamente de questões afetas ao universo da instituição familiar como construiu uma obra marcadamente comprometida, a nosso ver, com a crítica e com a utopia da subversão e ruptura de qualquer sistema pré-estabelecido. Abordamos o estudo do cinema espanhol em alguns recortes de suas representações da família:

Nas leituras de *Cría cuervos* e de *Todo sobre mi madre*, dentre os aspectos fílmicos e cinematográficos de cada filme, no sentido em que Christian Metz (1980, p.23-56) empresta aos termos⁴, foi nossa intenção explorar mais enfaticamente os fílmicos – o que não

3. Não é nosso objetivo aprofundar esse assunto, o qual exigiria o desenvolvimento de estudos – específicos e detalhadamente comparativos – da filmografia de Buñuel, de Saura e de Almodóvar. Cumpre mencioná-lo, todavia, a título de referência e registro, uma vez que, tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo, ecos de Buñuel (explorações, de maneira inusitada, de questões relativas ao âmbito da política, família e religião, aos relacionamentos humanos, à tirania e opressão, a tentativas de aproximação das pulsões libidinais, a desafios e quebras de padrões e preconceitos, etc.) são audíveis no universo da obra dos outros dois cineastas, conforme se pode comprovar, muitas vezes por meio de intertextualidades marcadamente explicitadas, em diversas películas – tais como, apenas para citar alguns dentre os muitos exemplos possíveis, *La caza* (1965), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Elisa, vida mía* (1976), todas de Saura; no que se refere a Almodóvar temos, também entre outros, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del Montón* (1980), *Matador* (1986), *Came trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999).
4. Metz aponta duas possibilidades distintas de caminhos para se estudar os filmes: um caminho determinado pelo estudo das linguagens cinematográficas em geral, e outro marcado pela ênfase nos aspectos fílmicos específicos de cada filme.

quer dizer, evidentemente, que não reconhecamos a relevância dos aspectos cinematográficos de ambos. Com base no entendimento de que na dialética da cultura um texto *se abre às possibilidades de se relacionar com outros textos e, dessa maneira, entra nos domínios do simbólico ou, para usar outro termo, da linguagem* (Peñuela Cañizal, 1996, p.16), tratamos como textos os referidos filmes, assim como o fizemos com a família, ou seja: enfocamos textos fílmicos representando textos familiares.

Dos filmes: junções e disjunções

Cría cuervos e *Todo sobre mi madre*. Dois enquadramentos, duas famílias, dois filmes. Um engendrado no seio da ditadura, outro gestado na praça da democracia. Dois textos fílmicos completamente distintos? Sim e não. Desiguais as bases, distintos os tempos. Diversas as figuras e as figurações. Tudo, porém, na mesma Madrid, tudo estampado na mesma terra-argila. Múltiplas texturas familiares – estranhas texturas, às vezes –, mas sempre *textura*. Sempre enquadramento, porque sempre a representação cinematográfica do texto de uma, digamos assim, *família*. Rocas e fios, luzes e telas. Junções e disjunções.

Nas telas de *Cría cuervos* e de *Todo sobre mi madre*, vemos no primeiro filme a casa, imagem fortemente destacada. Casa com piscina no quintal. Dentro da casa, uma menina triste, grandes olhos contemplativos. A piscina não tem água e o quintal tem muros. Altos muros. Na casa, a menina (Ana) tem uma gaiola e uma geladeira. Na geladeira, um prato, com restos de bicho morto; na gaiola, um resto de bicho vivo⁵. *Todo sobre mi madre* tem trilho e tem trem, tem praça e terreno baldio. Casa própria – fixa, enraizada e bem delineada,

5. A protagonista de *Cría cuervos*, em várias ocasiões em que é enquadrada sozinha, é associada a pés de aves depositados num prato e conservados na geladeira, e a um pequeno bicho de estimação que mantém em uma gaiola – provavelmente devido ao estado de imobilidade e clausura em que se encontram tanto a menina quanto os restos mortais de aves e o animal engaiolado. Morrendo, o animal é colocado numa caixa (branca como a geladeira que abriga os restos de aves) e enterrado, durante breve ritual organizado pelas crianças; na ocasião, Ana lambuza-se de terra, lembrando um devaneio da protagonista de *Belle de jour* (1966) de Luis Buñuel.

não tem. Apenas abrigos provisórios, temporários, alugados. Tem cidade, teatro, e cemitério. Teve um menino que desejava ser escritor e uma mulher que acabou contando a história que deveria ter por ele sido escrita. Televisão e hospital⁶, também tem. E um bebê. Na praça, um cachorro⁷; tomando conta de um homem. O homem, enjaulado na loucura mansa.

Não tem mãe, na casa de *Cría cuervos*, e pai também não tem. Mas teve, e teve os dois: uma mãe quase pianista, um pai completamente fardado. Na foto, o casal: ela, um sorriso; ele, medalhas e um cavalo. Surpresa pouca e perguntas muitas. O pai teve um revólver e a mãe uma doença. Nenhum sobreviveu.

Todo sobre mi madre não teve casa, mas tem mãe (Manuela) andando para lá e para cá⁸. Solta no mundo. Sozinha, ela mais o filho (Esteban). Enfermeira, atriz, cozinheira. O pai? Um nome (Esteban, como o filho) e um lugar. Pessoalmente, ausência e segredo. E surpresa, também: tinha sido um pai com tetas. Da foto foi eliminado⁹. Perguntas muitas. O filho morreu, mas só por algum

6. A televisão, se não chega a ser uma metáfora reiterada nesta película, ainda assim tem presença significativa na narrativa: é, de certa forma, um elo, um canal que desloca para o lado de dentro do espaço doméstico aquilo que está fora – levando, também, para fora o que está dentro. A televisão (e, por extensão, o vídeo) torna familiar o estranho, e funciona como uma janela (ainda que falsa) para o exterior. Já a imagem do hospital, relativamente descolado de sua função habitual (caracterizada pelo domínio do sofrimento), é recorrente no cinema de Almodóvar: constitui-se num espaço onde se misturam atividades médicas e lúdicas, e onde as pessoas interagem – numa movimentação atrelada a noções de vida e transformação.
7. Em oposição ao elemento bicho de *Cría cuervos*, o cachorro do filme de Almodóvar é um animal que vive em relativa liberdade, movimentando-se entre a casa paterna de Rosa e a rua; apesar de estar sendo usado a serviço do homem, subverte a habitual relação homem/animal doméstico, na medida em que é uma espécie de babá para o pai senil; a mãe, ao levá-lo pela corrente, parece ter dificuldade para contê-lo – sendo forçada a segui-lo.
8. *É a mãe que vai e que vem. É por eu ser um serzinho já tomado pelo simbólico, e por haver aprendido a simbolizar, que podem dizer que ela vai e que ela vem. Em outras palavras, eu a sinto ou não sinto, o mundo varia com sua chegada e pode desaparecer. A pergunta é: qual é o significado? O que quer essa mulher aí? Eu bem que gostaria que fosse a mim que ela quer, mas está muito claro que não é só a mim que ela quer. Há outra coisa que mexe com ela – é o x, o significado. E o significado das idas e vindas da mãe é o falo.* (Lacan, 1999, p. 180-81)
9. A fotografia, elemento presente desde a abertura do filme de Saura, também se faz presente na película de Almodóvar. No primeiro caso, as fotos exibidas tendem a

tempo: dos confins do útero, a mãe trouxe-o de volta. Vingou o bebê. O pai, doente de AIDS, sucumbe.

A mãe não morre, como no filme de Saura, mostra *Todo sobre mi madre*; e o bebê vai vivendo. Ambos em movimento, transitando pelos caminhos da cidade e pelas estradas que conduzem a outras cidades. A imagem da cidade, exaustivamente reiterada, permeia toda a narrativa fílmica de Almodóvar contrapondo-se à imagem da casa que domina a cena da película de Saura. *Cría cuervos*, por seu lado, acaba mostrando que a menina triste saiu da casa e virou mulher. Mãe e pai, mortos ambos.

Em *A conquista do presente* Michel Maffesoli (2001) fala a respeito do papel que desempenham os espaços físicos como produtores dos hábitos e costumes cotidianos que, por sua vez, possibilitam a estruturação comunitária; ao discorrer sobre a “*encarnação*” da socialidade que necessita de um solo para se enraizar, o pesquisador aproxima a cidade da casa e discorre sobre seus elementos de junção, disjunção e ambigüidades, lembrando que se a casa da infância é o paradigma de toda raiz ou busca de raízes, de estabilidade, o espaço local é, por sua vez, o fundador do estar-junto de toda comunidade:

(...) A cidade ou a casa, como sedimentação das histórias passadas, do tempo decorrido, servem então de pólos atrativos, eles são fortalezas sólidas nessa luta permanente que é o afrontamento do destino. É aí que convém buscar o fundamento do apego afetivo ou passionaI que liga o indivíduo ou o grupo a qualquer que seja o território. (...) A cidade de todos os dias, aquela onde se enraízam nossos afetos, vive-se na imperfeição, mesmo e sobretudo quando ela evoca, imaginariamente, uma figura mítica em que se realiza a harmonia plural. A espacialidade onde ‘tudo junto forma

ênfatar o caráter de morte, inerente à fotografia, na concepção de Roland Barthes (1984); no segundo, a ênfase recai sobre os restos que, do registro, conseguem, de alguma forma, remeter e incitar à noção de vida. Recorrente e significativa no universo das duas películas, a imagem da fotografia parece estar, desde o seu surgimento, estreitamente associada à instituição familiar: são notórios o apreço e o apego que, em geral, nutrem as famílias por seus álbuns de fotografias.

um corpo' é um lugar dinâmico feito de ódios e de amores, de conflitos e de distensões, é uma 'casa' objetiva e subjetiva onde, na monotonia ou na agitação, vive-se uma socialidade cotidiana que, como toda situação mundana, é fundada no limite. (...) a trama social tem a fisionomia das ruas que a compõem. Existem códigos, rumores, intrigas, ódios e solidariedades que se exprimem nas situações e hábitos particulares de uma cidade, de um vilarejo, de um bairro. (Maffesoli, 2001, p.81, 86-7 e 93)

Fora de casa, a mulher de *Cría cuervos* (Ana quando adulta) no analista. Muitas perguntas, ainda. Mas, no filme, a dona da história. Uma tela toda para ela. Solitária, enquadrada no centro da tela branca, Ana fala e questiona. O bebê de *Todo sobre mi madre*, no colo da mãe. Há tela no futuro para um filme todo sobre ele? Muitas perguntas. De claro, a transformação nos papéis familiares.

Os filhos – Ana e Esteban – querem falar, querem contar, querem saber. E falam, e contam, e são contados. Falando (e quase não conseguimos escapar à tentação de tratar da coincidência que, na língua portuguesa, aproxima a palavra *fala* da palavra *falo*), se constituem como sujeito. Ao final de ambos os filmes, o pai, derrotado, é preservado no simbólico. Sua palavra – seu nome¹⁰ – permanece. Os filhos, então, sugerem os desfechos, têm a possibilidade de conseguir assimilar o passado, o já vivido e efetivamente deixar a casa rumo à construção de *sua* própria história¹¹. Pode-se dizer que

10. (...) o pai é uma metáfora. (...) é um significante que surge no lugar de outro significante. Digo que isso é o pai no complexo de Édipo, ainda que isso venha a aturdir os ouvidos de alguns. (Lacan, 1999, p.180)

11. No princípio, portanto, era o Pai, o Falo e o Verbo: é em torno dessa trilogia que Lacan constrói o Édipo como um invariante inelutável inscrito no inconsciente. Este é 'estruturado como uma linguagem', mas não como a língua, pois a cadeia simbólica é regida aqui por um 'significante mestre', o falo, ao mesmo tempo signo e objeto do desejo. Não há significante do sexo feminino; o falo é pois a 'unidade-sexo' que ordena, em torno da castração simbólica, a diferença dos sexos e das gerações. É ele que sustenta a função paterna: pois 'o Édipo é consubstancial ao inconsciente' como lugar do pacto, do Outro como pai morto tornado metáfora ou nome, e de sua palavra interditora e salvadora. Essa é a determinação simbólica do sujeito, que transcende toda determinação bioanatômica: essa reinterpretação de Freud torna a lei mais radicalmente

o presente, nas narrativas fílmicas, reconstruiu-se (passando a limpo o passado, colocando-o *em dia*) em prol da construção do futuro – que está fora do enquadramento e ao qual não temos acesso, enquanto espectadores, mas que se configura como uma promessa.

Nos dois tecidos fílmicos, entranha-se o segredo. E em ambos se infiltra o desejo, desejo de saber. Os personagens esforçam-se por desfiar o segredo, desembaraçá-lo da trama em que se esconde e por promover uma espécie de desatamento de nós. No filme de Almodóvar, há desejo, muito desejo – difuso, desconexo, espalhado em muitas direções, distribuído de forma diversa e desigual por entre os personagens –, mas fortemente presente. Presença que contribui para com a movimentação que desenrola a trama e desvela o encoberto, ao menos em parte. Na casa de Ana, o que predomina é o dever – quase não se percebe espaço para o desejo, embora se goze. É como se do útero, ali sugerido pela presença da mãe nas lembranças de Ana, somente houvesse o buraco, viscoso; nada de novo, nada do ovo: só a clausura (aconchegante) da concha escura. Mas o desejo é transformador. Assim, ainda que se verifique na narrativa uma tendência de organização *textual* amarrada, encurraladora e claustrofóbica, na qual predomina a contenção, o compactado, tal tendência é razoavelmente afrouxada à medida que o filme vai se aproximando do final – até que a protagonista e suas irmãs transpõem os muros e saem da casa. Trajando uniformes e em direção à escola, é fato. Mas fora de casa, fora do claustro.

As ambigüidades e contradições que se verificam no universo dos dois filmes são, em nosso entendimento, a representação artística, simbólica dos nós e padronagens que caracterizam o texto familiar tradicional – usualmente marcado por simultaneidades e oposições de sentimentos e de situações diversas, do tipo inclusão/exclusão, abertura/clausura, atração/repulsa, conforto/desconforto, amor/ódio. Um texto no qual lugares e papéis pré-fixados acabam por assujeitar, dentre os componentes

proscritiva. Mas de que nos salva ela? Do gozo e do horror dos tempos primitivos da espécie como do individuo. Do real, diz Lacan. (Kaufmann, 1996, p. 142)

da família, tanto aqueles que ocupam posições de mando (seja em caráter permanente ou circunstancial) quanto os que obedecem. Instala-se, então, tendencialmente, uma relação de escravidão, assentada num ambiente claustrofóbico e viciado, com escassas possibilidades de arejamento. Escassas, mas não inexistentes. As oportunidades de transgressão se viabilizam, paradoxalmente, pelas brechas e fendas que se alojam no esconderijo das falhas verificáveis no próprio tecido da família.

Os dois filmes apresentam textos que acabam por revelar e problematizar, diríamos, as marcas de engessamento e de claustro que caracterizam o texto familiar. O cerne da questão, parece-nos, estaria nos lugares da mãe, do pai e dos filhos tal como se verifica na família nuclear freudiana – e nas consequências passíveis de se verificar quando tais lugares (principalmente o do pai e o da mãe) se tornam o que chamamos de *hipertrofiados*.

Um pai tirano e autoritário pode exercer, sobre os filhos, efeitos tão paralisantes ou nefastos quanto uma mãe que assim o seja. Em *Cría cuervos* Saura mostra a família submetida à ditadura do pai; Almodóvar, no filme *Matador* (1985), explora os efeitos deletérios provocados no filho pela tirania e pelo autoritarismo da mãe. Assujeitados e submetidos a um poder que encarcera e imobiliza, os filhos tendem a eternizar os comportamentos e os procedimentos de repressão, repetindo-os acriticamente; e a família, então, não tem efetivas possibilidades de crescimento e de desenvolvimento – fica presa no próprio texto, em todos os sentidos. Esgota-se nela mesma.

Em *Cría cuervos* e em *Todo sobre mi madre*, todavia, estes lugares acabam por não se mostrar, de modo algum, hipertrofiados. No primeiro, a figura que ocupa o lugar do pai é defunta, está fragilizada e sem forças: é uma imagem de morte, de algo que está se acabando. No segundo, a figura da mãe, mesmo sendo marcante e reiterada, não é a figura da mãe convencional; a personagem, sempre em construção, mostra-se aberta e cambiante, toda ela movimento e multiplicidade: apresenta-se como uma promessa de vida, de novas imagens.

Do cinema: família e subversão

Considerando o que foi exposto até aqui, dentre as diversas questões que se configuram, uma se nos afigura particularmente intrigante: com que lentes olhar, e de que ângulo, para as configurações familiares que se parecem delinear a partir de *Cría cuervos* e de *Todo sobre mi madre*? São filmes que nos permitem estabelecer uma polarização no mínimo interessante: a película de Saura apresenta a família – ou o que restou da família – na Espanha da ditadura; a de Almodóvar, retrata um espectro de família na Espanha em tempos de consolidação democrática.

Em *Cría cuervos*, Saura reitera as metáforas de *encierro* já presentes em outros de seus filmes; referindo-se a *La caza*, Peñuela Cañizal discorre sobre essa figura e seus efeitos de sentido:

(...) metáforas em que se manifestam os conteúdos mais tensos do conflito sobredeterminado pela negação do espaço da cidadania e a conseqüente afirmação de um espaço interior onde a intimidade das personagens é vivida, por assim dizer, em abismo. (...) Às vezes, as pretensas escabrosidades dos segredos familiares aparecem diluídas na representação de uma asfixiante atmosfera social para a qual confluem tanto as aspirações vindas da redução dos espaços da cidadania quanto às irradiações de traumas abafados nos enclausuramentos da família. (...) Em outras oportunidades, a redução do espaço da cidadania se faz tênue referência e, com isso, os traços mais recônditos dos relacionamentos afetivos assumem, nos palcos da expressão metafórica, uma insinuante proeminência. (Peñuela Cañizal, 1996, p.25)

Todo sobre mi madre, por seu lado, com suas inversões e deslocamentos, engendra metáforas de alargamento e abertura, além de provocar desordens que *afetam o plano da expressão e abalam a tranqüilidade semântica com que, em nome de uma moral arbitrária, a família acoberta muitas das suas pretensas escabrosidades* (Peñuela Cañizal, 1996, p.26). Essas rupturas com

o padrão estabelecido têm sido trabalhadas por Almodóvar em diversos de seus filmes, nas mais variadas abordagens temáticas; naqueles que focam a família, a marca da carnavalização nos processos de representação parece dizer que, por mais que seja reiterado através dos séculos, é vão o esforço que se tem envidado para apri-sionar instintos e pulsões libidinais nos meandros da instituição familiar. Na trajetória tumultuada e plural de Manuela, a protagonista, bem como na de outros personagens da trama, o desejo, com sua força subversiva, estabelece uma espécie de jogo de desmascaramentos e funciona como propulsor de mudanças.

É possível constatar que o texto familiar representado no filme de Saura, impregnado pelo espectro da figura paterna e assentado no tempo em que a Espanha vive os estertores da ditadura, está comprometido com as tensões da tragédia edipiana, de que nos fala Sigmund Freud (1999) em *Totem e tabu*. Já na narrativa da película de Almodóvar, a qual se desenrola no período da consolidação do regime democrático, tal não acontece: uma vez que o que se verifica ali não é propriamente a existência de um agrupamento familiar tradicional (ao menos não no sentido convencional do que se entende pela noção de família nuclear freudiana), não há espaço para os emaranhamentos característicos do mito de Édipo. Assim, se diluem ou mesmo se desfazem, sem conflitos trágicos, os nós de arbitrariedade estabelecidos pelo conjunto de significantes – pai, mãe, filhos, irmãos, tios, sobrinhos, primos – que determinam as relações de laços e lugares¹².

O lugar do pai, na filmografia de Almodóvar, tende a não ter destaque ou mesmo a desaparecer; em oposição à figura paterna esboçada de forma tênue e esmaecida, prevalece figura da mãe, que ocupa, esta sim, lugar actancial determinante, de onde tece e articula transformações e subversões, junções e disjunções; na narrativa fílmica de *Todo sobre mi madre*, com o impulso original provocado pela movimentação que emana da mãe, tanto ela como os demais personagens se transformam em sujeitos inventivos que, detentores de um poder-fazer revolucionário e libertário, deslocam-se pelo filme

12. Esse argumento é bem próximo do desenvolvido por Peñuela Cañizal (1996, p. 34).

realizando operações que permitem a inclusão/exclusão de outros textos ao texto que atualizam.

Também se afiguram relevantes, pelo que podem significar em termos de aprisionamento e liberdade pessoal, as questões relativas à esfera da comunicação entre os sujeitos no interior dos agrupamentos familiares – evocadas pela atmosfera pesada, de isolamento e incomunicabilidade que em *Cría cuervos* configura a solidão de Ana. Para incursões por essas veredas, seria conveniente buscar desenvolver aspectos relativos ao conceito de representação, particularmente aqueles que dizem respeito ao caráter – trágico, ao nosso ver – de imprecisão e imperfeição dos processos de representação e comunicação, o que condenaria o homem ao silêncio e à clausura.

Todavia, perambulando um pouco nesse âmbito, em princípio nada impede que aquilo o que nos pareceu ser condenação possa ser também percebido como alforria, uma vez que as falhas nos processos comunicacionais criam brechas – e, por meio de tais brechas, instauradas a partir do que não é integralmente dito ou simplesmente não-dito, o homem pode ser salvo do “horror do real”. Há uma dimensão insondável contida na gênese de toda relação comunicacional, principalmente no que se refere ao campo da palavra:

Uma palavra não é palavra a não ser na medida exata em que alguém acredita nela. (...) É nessa dimensão que uma palavra se situa antes de tudo. A palavra é essencialmente o meio de ser reconhecido. Ela está aí antes de qualquer coisa que haja atrás. E por isso, é ambivalente e absolutamente insondável. O que ela diz, será que é verdade? Será que não é verdade? É uma miragem. (Lacan, 1986, p.272-73)

As análises fílmicas empreendidas demonstram que os textos familiares tradicionais tendem a aprisionar e a imobilizar o sujeito criador – impondo-lhe padrões, lugares e papéis que lhe restringem a ação, limitam o desenvolvimento e atrofiam o gesto transformador, cerceando-lhe a manifestação espontânea do desejo.

Analisando os esquemas narrativos representados nos textos fílmicos selecionados, tivemos a oportunidade de verificar que as relações de comunicação ali, quando existem, configuram-se marcadamente problemáticas.

As duas películas incitam à reflexão sobre a evidência de que se, por um lado, os modelos familiares vigentes – nos filmes e fora deles – já há muito vêm dando sinais de deterioração e/ou esgotamento, por outro é igualmente inegável que uma intenção de constituir uma espécie de família continua a ser explicitada na coreografia que movimenta o cotidiano dos personagens envolvidos na trama narrativa – e também, parece-nos, na que move a rotina de considerável parte dos expectadores que se encontram no espaço heterotópico.

Na medida em que *Cría cuervos* e *Todo sobre mi madre* situam-se como textos fílmicos que abrem o interdito e desmontam o já dito, ambos – cada qual com suas lentes peculiares – se orientam na perspectiva sedutora, ao nosso ver, da abertura e da libertação:

Tricotar, sim, mas sem ter o movimento das mãos preso às normas de um padrão predeterminado (...) Tecer, por conseguinte, malhas cuja textura não sirva, simplesmente, para ocultar o corpo e as metáforas de que a sua nudez se reveste, como em la maja de Goya nos arqueados canapés da cultura. (Peñuela Cañizal, 1996, p.29)

É instigante tentar vislumbrar para quais perspectivas familiares apontam os filmes estudados – depois do esgotamento do modelo autoritário evidenciado por Saura e de transposto o período de transição e consolidação da prática de procedimentos de inovação libertária ensaiados no texto fílmico de Almodóvar – e descobrir como pensar essa família e esses textos familiares nascentes com os significantes ora disponíveis.

O filme de Almodóvar parece oferecer uma alternativa de escape em relação ao esquema da família convencional e tradicional – mas, com essa alternativa, desarticula a idéia de família. A palavra

da mãe, em *Todo sobre mi madre*, não mais constrói o pai – tudo está fundado e calcado sobre a mãe, embora a figura dessa mãe não aparente ser hipertrofiada. O que se tem, no entanto, é uma família de certa forma manca, quebrada: o filho fica se perguntando sobre esse pai ausente, e morre; parece refazer-se, em seguida, na figura do bebê – mas o bebê é ainda uma promessa, e seu futuro não é mostrado no filme.

Talvez, a saída esteja na perspectiva daquilo que de revolucionário está contido na fala de Agrado, a multifacetada e diegeticamente auto-construída personagem de *Todo sobre mi madre*: *Custa muito ser autêntica, senhora. E nessas coisas não se pode economizar... Porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que se sonhou para si mesma*¹³. A autenticidade e a liberdade para compor o próprio corpo, de que fala Agrado, não deixa de ser, ao nosso ver, análoga à utopia libertária presente no desejo de compor o próprio texto. Enquadramentos efêmeros, tudo construção, tudo provisório. Movimento.

13. Trecho da legenda da fita VHS do filme *Tudo sobre minha mãe*, cópia brasileira do filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FLOCH, Jean-Marie. 2001. “Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral”. In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, 1. São Paulo: Edições CPS.
- FREUD, Sigmund. 1999. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, Sigmund. 1981. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GREIMAS, Algirdas Julian & COURTÉS, Joseph. 1979. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GROUPE, µ. 1990. *Traité du signe visuel*. Paris; Seuil.
- KAUFMANN, Pierre. (ed.) 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. 1987. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. 1999. As formações do inconsciente. In: *O seminário, Livro V*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar.
- MAFFESOLI, Michel. 2001. *A conquista do presente*. Natal: Argos.
- METZ, Christian. 1977. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- METZ, Christian. 1980. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.) 1993. *Um jato na contramão – Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva / Com-Arte / ECA.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.) 1996. *Urdidura de sigilos – ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume / ECA / USP.
- SAURA, Carlos. 1975. *Cría cuervos...* Madrid: Querejeta Ediciones.
- SLUZKI, Carlos. (org.) 1971. *Interacion familiar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporâneo.
- STONE, Rob. 2002. *Spanish cinema*. London: Longman / Pearson Education.

O saber do espectador e o saber do telespectador*

*Texto traduzido do francês por Reto Melchior.

FRANÇOIS JOST
Centre d'étude des images et des sons médiatiques/Sorbonne Nouvelle

Resumo

O artigo discute questões básicas de narratologia, a partir de uma crítica a posições defendidas por Gérard Genette, mostrando que tal concepção não se ajusta bem aos textos visuais do cinema e da televisão. Começa por estabelecer uma distinção entre *ver* e *saber*, imbricadas nas relações narratológicas, que os teóricos desta disciplina costumam utilizar indiferentemente. Convoca, para ilustrar sua proposta, um exemplo heurístico, o atentado de 11 de setembro perpetrado contra o World Trade Center. Mostra, então, que o *ver* não pode deixar de prescindir do *saber* – as imagens do atentado, por si mesmas, não são reconhecidas enquanto o telespectador não consegue estabelecer um laço entre elas e uma dimensão do mundo que, em TV, aparece vinculada ao *real* ou ao *fictício* ou ao *lúdico*. A partir da análise do evento, revela que as imagens só podem ser aceitas como violentas quando perpassam pela somatização humana.

Palavras-chave

narratologia, ver, saber, televisão, atentado de 11 de setembro

Abstract

This article discusses basic questions of narratology, from a criticism to different opinions defended by Gerard Genette, demonstrating that such conceptions does not fit to the visual texts of the cinema and television. It begins by establishing a distinction between *seeing* and *knowing* embedded in the narratologic relations, which are indifferently utilized by this discipline theorists. It convokes, in order to illustrate its purpose, a heuristic example: the September 11th attempt, perpetrated against the World Trade Center. This way, it shows that *seeing* is related to *knowing* – the images of the attempt, by themselves, are not recognized while the viewer can not establish a link between them and a dimension of the world which, on TV, appears linked to the *real*, to the *fictional* or to the *ludic*. From the analysis of the mentioned event, it reveals that the images just can be accepted as violent when passes through the human somatization.

Key words

narratology, seeing, knowing, television, September 11th

Em 1985, quando eu pedi a Gérard Genette que lesse o manuscrito de meu segundo livro, ele achou que eu deveria alterar o título que tinha escolhido: *Voir et savoir* [Ver e saber]. Assim como é, disse, não é muito sexy. Cedi, então, e voltei ao assunto com uma nova proposta, *L'Oeil-caméra* [O Olho-câmera], que lhe parecia melhor. Embora admitindo pelo recuo que ele tinha razão do ponto de vista editorial, sempre guardei uma certa frustração de ter retirado essas três palavras que resumiam muito bem minha proposta. Imagine-se então quanto gostei do convite para este colóquio: terei, finalmente, a oportunidade de falar sob o estandarte desse título apressadamente abandonado e de estruturar meu propósito sobre esse tema. No entanto, refletindo sobre o assunto, admito que tudo o que reúno, hoje em dia, sob esses termos, não tem muito que ver com o que eles abrangiam na época em que eu me dedicava à Narratologia comparada. Primeiro, porque os conteúdos que esses termos admitem já não são os mesmos: provinda, originalmente, do campo literário, a Narratologia voltou-se, a seguir, para o Cinema e a Televisão. Assim, pela mudança do campo de aplicação, os conceitos sofreram uma mudança profunda. E é dessa mutação paradigmática que eu gostaria de falar aqui.

Do saber do narrador ao saber do espectador

De fato, até os anos 70 – por surpreendente que isso possa parecer – os conceitos *ver* e *saber* não se distinguem. Quando os teóricos da literatura falam do *ponto de vista*, eles usam os termos *visão* (Pouillon) ou o *saber* (Todorov) indiferentemente.¹ Quanto a

1. (...) ce que l'on nomme couramment le point de vue, ou, avec Jean Pouillon et Tzvetan Todorov, la vision ou l'aspect (Genette, 1972, p. 206).

Genette, ele passa de um ao outro, sem prestar muita atenção. Num primeiro momento, *Figure III* (1972) define o ponto de vista em termos cognitivos, por igualdades ou desigualdades. Assim, o autor escreve que o relato está em focalização interna (Narrador = Personagem) quando *o narrador diz somente o que sabe tal personagem*² e, algumas páginas mais para frente, que trata do critério da visão que permite definir o ponto de vista, Genette fala, por exemplo, da cena do *fiacre* de Madame Bovary, sendo *narrada desde o ponto de vista de uma testemunha exterior*³ ou de uma cena em que *a testemunha não é personificada, mas permanece um observador impessoal*⁴ ou que a focalização interna implica a desapareição da personagem.⁵ Esse deslizamento do cognitivo ao perceptivo consuma-se quando Genette cita, como exemplo de focalização interna, um filme: *Rashomon* (1951), de Akira Kurosawa.

O fato de que o fundador da Narratologia literária não achou outro exemplo melhor do que um filme para caracterizar uma categoria vigente no âmbito da literatura, metodologicamente, parece-me difícil de aceitar, sobretudo, porque esse filme, que encena quatro versões de um crime, não respeita a exigência atribuída por Genette à focalização interna, de que a personagem focalizada não seja descrita nem designada desde um ponto de vista exterior. Embora o filme compartilhe da restrição cognitiva, *Rashomon* – o modelo desse tipo de focalização – mostra as personagens determinadoras do relato, o que contrasta com o critério alegado por Genette.

Em *L'Oeil-caméra*, chego à conclusão de que o ponto de vista perceptivo e o ponto de vista cognitivo não se harmonizam numa mídia como o cinema, que usa o ponto de vista como um traço constitutivo de linguagem, e limito essa distinção conceitual

2. *Narrateur = Personnage (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage)* (*ibidem*, p. 206).

3. (...) *la scène du fiacre dans Bovary, qui est entièrement racontée selon le point de vue d'un témoin extérieur* (*ibidem*, p. 208).

4. (...) *le témoin n'est pas personnifié, mais reste un observateur impersonnel* (*ibidem*, p. 208).

5. (...) *le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur* (*ibidem*, p. 209).

no âmbito do romance, ao qual Genette (1983) recorre em sua narratologia revisitada. Ao caracterizar a focalização pela definição do ponto de vista cognitivo, acrescento os termos *ocularização*, para designar o ponto de vista visual, e *auricularização*, para o ponto de vista auditivo.

Contudo, no fundo do conceito da tripartição genettiana da focalização há um elemento que ainda me incomoda: a falta de homogeneidade dos traços definidores, sobretudo, com respeito à *focalização-zero*. Ora ela equivale ao *relato não-focalizado*⁶, como sugere, aliás, sua nomeação, ora é sinônima da *onisciência do romancista clássico*⁷. Mais uma vez, a passagem pelo cinema tem uma virtude heurística: qualquer espectador deixar-se-á convencer facilmente que o encadeamento de posições da câmera a seu bel-prazer – sem tomar em consideração tal ou tal olhar de personagem – e a construção de uma montagem alternada, pela qual o espectador consegue a vantagem cognitiva sobre as personagens, não dão o mesmo resultado. O fato dê que, no final do *North by Northwest* (1959), Hitchcock decidiu entretecer uma série narrativa na qual Guy quer ganhar sua partida de tênis antes que Bruno chegue ao local do crime, para depositar ali o isqueiro do jogador, evidentemente, não tem nada que ver com um pretendido relato não-focalizado.

Na verdade, essa configuração narrativa era o sintoma de um funcionamento perturbado do paradigma narratológico: ao aplicar como critério a relação do saber, para unir o narrador à personagem – posicionando-se assim do lado da produção, de acordo com a expressão *onisciência do romancista* –, não se tomava em conta que essa construção do ponto de vista só explica os efeitos sobre o leitor ou o espectador. De certo modo, Genette admite isso, dez anos mais tarde, em *Nouveau discours du récit* (1983), ao definir

a onisciência, termo que, na ficção pura, é literalmente absurda (o autor não precisa saber nada, já que inventa tudo)

6. (...) *récit non-focalisé* (Genette, 1972, p. 206).

7. (...) *la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique* (*ibidem*, p. 222).

*e que seria melhor substituí-lo por informação completa – o que implica o leitor tornando-se onisciente.*⁸

Preso à imanência textual, Genette ainda não pode ultrapassar o limiar libertador. E é isso o que eu fiz, ao substituir a expressão vaga *focalização-zero* pelos conceitos *focalização espectral* ou *focalização lectorial* que, na minha opinião, tomam mais em conta o que o relato provoca no espectador.

Voltamos a essa situação narrativa, constitutiva do cinema, que pretende levar em conta o que sabe a personagem (*focalização interna*), mostrando-a desde fora. Vou citar uma seqüência de um filme muito mais famoso do que *Rashomon*, aquela em que Kane e Leland chegam num *fiacre* perante o *investigador*. Escutamos suas conversas, enquanto Bernstein, o narrador desse *flash-back*, entra em cena um pouco mais tarde, sentado sobre uma pilha de móveis carregados numa carriola. Porque aceita o espectador essa inverossimilhança conceitual sem protestar? Sem dúvida, porque compreende a montagem como uma tentativa de restituição de meio-ambiente cognitivo de Bernstein, que não se reduz ao que é mostrado, mas se pretende que seja mais amplo. Esse *flash-back* teria então a função de compartilhar com o espectador as hipóteses manifestas naquele contexto. Se essa pequena *paralepse* não é tomada ao pé da letra, é porque o espectador compreende que o filme quer comunicar uma impressão, e não a restrição do campo perceptivo.

Precisei abandonar o terreno da imanência textual e abrir caminho à Narratologia por uma aproximação narratológica que atenda, ao mesmo tempo, ao autor e ao receptor. Mas essa primeira

8. (...) *la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique (ibidem, p. 222). l'omniscience, terme qui, em fiction pure, est littéralement absurde (l'auteur n'a rien à savoir puisqu'il invente tout) et qu'il vaudrait mieux remplacer par information complète – muni de quoi c'est le lecteur qui devient oniscient (ibidem, p. 43).*

Notamos que Genette usa aqui o termo *autor*, enquanto, em *Figures III*, só fala de *narrador*. Hesita ainda, uma página antes da passagem citada, quando escreve: *le narrateur ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur-lui-même [o narrado ou, se preferimos sair das convenções da ficção, o próprio autor] (ibidem, p. 48).*

abertura mostrou-se insatisfatória quando, deixando o cinema provisoriamente de lado, eu me propus a construir uma moldura conceitual apta a pensar os programas e a programação televisiva. Em contraposição ao espectador de cinema que, geralmente, sabe ao que vai assistir por ter consultado um programa ou olhado as fotos expostas na entrada da sala de cinema, o telespectador, em numerosas circunstâncias, pode assistir a imagens sem ter a menor informação sobre elas.

A experiência do telespectador

O atentado de 11 de setembro corroborou-me essa convicção e vou citá-lo aqui como exemplo heurístico. Cada um de nós, um dia, comparou com seus amigos *seu* 11 de setembro, deslocando esse evento histórico para a própria *pequena* História. Entre todas essas que eu ouvi pessoalmente, há uma que chamou mais minha atenção do que outras: a história de um amigo que descobrira essas imagens ao passar de um programa para outro: primeiro, ele pensou num filme-catástrofe para um público adolescente; depois, quando notou que dois canais das emissoras públicas divulgavam o mesmo programa, ele pensou numa greve... O fato de ter assistido sem horror à destruição de dois edifícios, acreditando que se tratava de um programa de ficção, mostra até que ponto o saber sobre o *status* das imagens é determinante em sua recepção.

Por tratar-se de uma mídia que mostra imagens de diferentes gêneros e que gosta de misturá-los, é preciso construir um sistema que explique a concepção, a estruturação e também a recepção dos programas (na óptica pragmática que é minha). Nessa perspectiva, eu digo que cada gênero se ancora numa promessa de relação a um mundo, cujo modo ou cujo grau de existência condicione a adesão ou a participação do receptor. Em outras palavras, um documento no sentido mais amplo – seja escrito ou audiovisual – é um produto em função de um tipo de crença adotada pelo destinatário e, por outro lado, esse documento não pode ser interpretado pelo receptor sem ter alguma idéia prévia sobre o tipo de laço que o une com a realidade.

A primeira questão é saber se esses signos se referem a objetos existentes dentro de nosso contexto real ou a puras *quimeras* ou entidades fictícias. Sem considerar as deformações que eles impõem à realidade, o filme documentário ou o telejornal pretendem referenciar-se ao nosso mundo, dando-nos informações, para ampliar nosso saber sobre ele. A todos esses gêneros, a televisão junta a *emissão ao vivo*, proporcionando-nos a impressão de ter acesso direto aos eventos, de ser *testemunhas do mundo*, como o notava Rudolf Arheim desde o ano 1935.

Há três razões para poder tomar a sério um documento audiovisual apresentando-se como referencial ao mundo:

- Como *signo do mundo*, pretendendo depor veridicamente sobre o mundo (atualidades, telejornal, reportagens);
- Como *signo do autor*, exprimindo uma verdade profunda de indivíduos que nos vêm à cabeça quando se fala de sentimentos autênticos, seja em depoimentos, emissões ao vivo ou informações redigidas por indivíduos cuja autoridade é ilesa (valorização de um documento em vista da personalidade de seu autor, por exemplo: o filme do escritor Hervé Guibert, atingido pela AIDS, dando informações sobre seu estado de saúde fatal);
- Como *documento* que contém uma verdade incontestável (o que é o papel do arquivo).

De acordo com uma alternativa interpretativa, o outro mundo, no qual o telespectador está prestes a situar as imagens, é o mundo fictício. Os objetos, as ações, todos os signos da ficção fazem então referência a um universo imaginário, mental, e exigimos que eles sejam dispostos de tal maneira que a coerência do universo criado, com todos seus postulados e propriedades em que ele se funda, seja respeitada. Pertencem ao mundo da ficção os filmes, os telefilmes, os folhetins, as séries e as comédias situacionais: a diferença entre essas emissões manifesta-se nas modalidades do grau da imitação da realidade.

O acontecimento do 11 de setembro permite observar que as imagens só se tornaram horríveis a partir do momento em que foram conectadas com o mundo real. De um ponto de vista semiológico, certamente, podemos admirar-nos de que os espectadores da cena –

inclusive, por parte, os observadores profissionais – não tenham notado que faltava um índice para que essas imagens ao vivo se intrometessem no universo do Dia da Independência: o *raccord* do olhar. Voltarei mais tarde a esse assunto, mas, antes, vamos a fundo no mundo da televisão.

Umberto Eco, que foi um dos primeiros a mostrar o papel da oposição *informação* versus *ficção* dentro da categorização dos programas televisivos, observava que há um tipo de emissão difícil de definir nesse contexto: o jogo. *Será que fala a verdade ou que encena uma ficção?* (1983: 203). A resposta não é fácil. Umberto Eco chega à conclusão de que há uma mistura entre realidade e ficção. Ao seguir minha definição do gênero como promessa de uma relação com um dos mundos, é preciso ser mais exato. Até agora, tomamos em consideração *duas maneiras de fazer mundos*: seja, referir-se a nosso meio ambiente – que convencionalmente chamamos de realidade –, ou seja, referir-se a um mundo mental. Em ambos os casos, os signos aspiram a uma certa transparência, sobretudo quando se trata de imagens e de sons: eles ocupam menos importância do que aparentam. Mas acontece que o signo remete a si mesmo, de um modo auto-reflexivo, e, ao mesmo tempo, remete a um objeto. Essa *transparência-com-opacidade*, conforme os lingüistas, define-se pelo fato que o signo, *nem transparente nem opaco é, ao mesmo tempo, transparente e opaco, reflete-se ao mesmo tempo em que ele representa alguma coisa diferente de si mesmo* (Récanati, 1979: 21).

Essa determinação do signo em si (um movimento da câmera muito cuidadoso ou um cenário artificial, por exemplo) remete a um dos traços que define o jogo, e ao falar de sua *gratuidade* é a isso, além de tudo, que alguns se referem. De fato, conforme o *Larousse*, o jogo é *uma atividade física ou intelectual não imposta e gratuita, a qual alguém se dedica para divertir-se e ter prazer* [os grifos são meus].⁹ Essa *gratuidade* tem graus¹⁰. Primeiro, os jogos que se agrupam sob a categoria que Caillois chamava de *ilinx* – palavra grega

9. *Activité physique ou intellectuelle non imposée et gratuite, à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir.*

10. Retomo aqui os conceitos de Caillois, considerando-os, porém, sob o ângulo da *gradação*, o que foge de seu propósito.

que significa, ao pé da letra, *remoinho de água*; trata-se de jogos em redor da procura de vertigem, volteio, caídas, deslizamentos, etc., que são essencialmente lúdicos – ao contrário dos jogos de interpretar um papel, cuja moldura é o mundo real. Segundo, os jogos de imitação (*mimicry*) que partem da simulação e não criam seus próprios mundos ficcionais: o jogo da prenda, aquele que prescreve a um jogador de interpretar um papel, a paródia de um dispositivo televisado, a imitação de um cantor ou de um político, etc. Dá para perceber que os jogos estão longe de formar uma categoria homogênea. Alguns engajam a *realidade* (os jogos de interpretar um papel, os concursos ou *quizzes*, cujas soluções são verificáveis no mundo real, etc.); e outros se baseiam na *ficção*. Os mais *gratuitos* entre eles embasam *o jogo pelo jogo* (e outros, a arte pela arte).

Num contexto diferente, a tomada de um prédio desmoronando-se poderia suscitar um efeito puramente lúdico: por exemplo, montado depois de um plano em que um homem sai do estúdio, batendo a porta... (vi, aliás, essa montagem bem antes do desmoronamento do *World Trade Center*).

À *verdade* da informação, que adota o mundo como referência, e à *falsidade* da ficção, que mira o universo mental, precisamos ainda juntar a categoria do *riso*, na qual o objeto em si é a mediação, seja brincando com a língua (enunciação), jogando com o jogo (acaso) ou fazendo arte pela arte. Para categorizar essa terceira possibilidade lógica, proponho o termo de *mundo lúdico*. Será que o adjetivo *reflexivo* designaria melhor essa volta sobre si mesmo, caracterizando a enunciação como jogo pelo jogo? Falando em termos semióticos, acredito que sim. Mas *lúdico* aponta melhor o benefício simbólico prometido ao espectador ou sentido por ele.

Será preciso incluir nesse mundo lúdico o cinema e as emissões televisivas de segundo escalão, ou seja, aquela produção *reflexiva* que focaliza outros filmes ou outras emissões conhecidas ou as convenções de um gênero. A publicidade, em primeiro lugar, é muito apegada a todos esses jogos.

Resumindo: os três mundos – o real, o fictício e o lúdico – podem ser esquematizados da seguinte maneira:

acostumado a todos horrores. Apostamos que aqueles que ficaram colados à televisão não suportam a visão do olho sendo cortado de *Un chien andalou*, e que seus avôs ou bisavôs se espantavam pela entrada de um trem na estação de La Ciotat. É preciso admitir que a queda das tuas torres não conseguiu suscitar o mesmo recuo quase reflexivo. Na França, *TF1* e *France 2*, as duas emissoras mais poderosas, prescindiram de interromper a difusão de suas séries, para transmitir o acontecimento: ambas esperaram até o final da projeção do filme respectivo.¹²

Chocou a atitude estética de Stockhausen que viu nessas imagens a última obra de arte do século XX. No entanto, se por um lado o telespectador X pôde assistir a essa emissão ao vivo sem pestanejar e, por outro lado, o músico viu nela uma obra de arte, não seria isso um indício de que – em vez de acentuar *a priori* a violência dessas imagens – precisamos encarar a hipótese da ausência de violência e investigar, primeiro, sobre o que significa esse sintagma da *imagem violenta*? Reformulemos a pergunta frontalmente: porque as primeiras imagens do atentado de 11 de setembro não são imagens violentas? Porque elas foram – sim – assombrosas, porém suportáveis?

A primeira resposta tocaria o lado do saber e das enciclopédias: essas imagens lembravam imagens já vistas, às quais estávamos acostumados, como a demolição de um quarteirão de prédios de uma cidade-satélite.¹³ Embora isso seja verdade, a resposta fica insatisfatória. Uma outra explicação foi fornecida bem mais tarde, *ao contrário*, quando vimos o plano de uma mulher, escondendo-se atrás de um carro, para proteger-se contra a imensa nuvem de pó e escombros que estava invadindo a rua. Esclarecia-se então que, se o plano geral de Manhattan, com seus dois aviões cortando o céu azul, tinha sido possível – inclusive lindo – de assistir para muitos dos telespectadores que não o confessaram tão francamente como

12. *TF1* mostrava o telefilme *Le Mari d'une autre* [O Marido de uma outra] e *France 2* o episódio *La Chanson de l'ami* [A Canção do amigo] da série *Commissaire Lea Sommer* [Comisário Lea Sommer]. Ambos eram programas reprisados.

13. P. Chauradeau, *La vérité prise au piège de l'émotion* [A verdade pega na armadilha da emoção], *Dossier de l'autovisuel* n° 104.

Stockhausen, foi porque aquela cena não estava *na medida do homem*, por falta de ancoragem num olhar humano e pelo ponto de vista sobre-humano, quase divino, da exibição dessa ação – comedita, além de tudo, em nome de Deus. E quem estudou o cinema dos primeiros tempos sabe que a mera exibição (Gaudreault usa o termo *monstration*) não poderia suscitar muita emoção. Para que esse *nobody's shot* – na linguagem dos técnicos americanos – fosse *animado*,¹⁴ precisava-se de um *raccord* de olhar que ativasse o que eu já tinha chamado, alguma vez, um *antropomorfismo regulador*.¹⁵ Não sei se nós assistimos a uma cena primitiva, como diz Baudrillard (de fato, sei que não), em todo o caso, uma coisa é certa: revivemos em alguns minutos a efetivação do dispositivo cinematográfico num plano geral e sob a ausência do olhar humano, o que impede a compreensão do que está sendo mostrado pela falta de um pregoeiro mais informado do que o são os próprios espectadores.

Frente a um plano geral fixo, como seria possível ir além da descrição? Na hora da retransmissão, em pseudo ao vivo, da *revolução romena*, já tínhamos feito a experiência da não-eloquência das imagens ou da incapacidade da imagem de narrar pela ausência do saber lateral sobre a realidade. Revivemo-lo no dia do 11 de setembro. O que significa o visível? – foi a interrogação de todos os comentaristas das redes públicas ou privadas no momento da primeira colisão. E era difícil ir além da uma simples observação: um avião percute o WTC. Zunzunegui faz um diagnóstico do mesmo gênero, ao afirmar que

essas imagens somente adquiriram uma dimensão informativa a partir do momento em que se produziram dois eventos ligados, mas não concatenados: o primeiro está ligado ao desenvolvimento dos fatos (indo junto com um nascimento

14. L. Jullier, *Images sans témoins. La place du spectateur dans le journal télévisé* [Imagens sem testemunhas. O lugar do espectador no telejornal]. *La communication de l'information*. Paris, L'Harmattan, 1996.

15. F. Jost, *Un monde à notre image. Énoncition, cinéma, télévision* [Um mundo a nossa imagem. Enunciação, cinema, televisão]. Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

*progressivo do sentido: um avião explode: acidente; dois aviões explodem: terrorismo) e pelo seu caráter de sintagma temporal que modifica o sentido do discurso que ele produz na medida que se põem no lugar os elementos do quebra-cabeça.*¹⁶

Ao estender-me sobre a mudança narrativa provocada pelo segundo choque, eu não a consolidaria no *discurso* audiovisual. O terreno de experimentação da recepção que constituiu o comentário dos jornalistas ao vivo, afirma, de fato, que o primeiro repertório de estruturas cognitivas mobilizadas para compreender o evento não se referia aos aviões, senão... a uma camionete! Cabe lembrar que David Pujadas, o apresentador de *France 2*, não procurou explicações na estrutura narrativa subjacente à imagem (de tipo: *dois aviões explodem: terrorismo*), senão no contexto do evento, que lhe lembrava primeiro (às 15h37min.) o atentado de 1993, originado pela explosão de um veículo no estacionamento das torres. Referente às testemunhas imediatamente interrogadas, não houve consciência de ter visto aviões de linha. Alguns evocaram um *avião particular* (*France 2*, às 15h43min.), outros um *Falcon* (*TF1*, às 15h43min.). Admito que, da minha casa, eu tive a mesma sensação. Essas reações, profissionais ou não, demonstram a dificuldade que os espectadores, diretos ou indiretos, tiveram para construir um esquema capaz de sintetizar a diversidade perceptível, o que Schank chama, no caso, *Memory Organization Packet* (MOP).¹⁷ A memória não era suficiente para interpretar o mundo; precisava-se de imaginação, como o atesta o comentário de um dos jornalistas de *France 2*, Daniel Bilalian, alguns minutos depois (às 15.53 horas): *É difícil imaginar que essas imagens são bem reais, que elas não proviessem de um filme de ficção científica.*¹⁸

16. S. Zunzunegui, *Le futur antérieur* [O futuro anterior], *Dossier de l'audiovisuel* n° 104, p. 17.

17. Schank define o MOP da seguinte maneira: *A memory structure that groups together actions with a share goal that occurred at the same time.* *Dynamic Memory*, Cambridge University Press, 1982, p. 95.

18. (...) *la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique* (*ibidem*, p. 222). *On a du mal à imaginer que ces images sont bien réelles, qu'elles ne sont pas sorties d'un film de science-fiction.*

Essa ruptura do funcionamento cognitivo (da memória à imaginação) era um tanto mais brutal pelo fato de que o *nobody's shot* nos deixava, para dizer assim, do lado de fora. Para traçar o caminho que conduzisse da experiência do mundo à sua construção cognitiva, precisava-se da capacidade de fazê-lo, alguém do visível, contra a corrente, e de considerá-lo como a última película de um cálculo de intenções, característico de um novo terrorismo: o *terrorismo hermenêutico*.¹⁹

A lição semiótica desse encaminhamento *espectatorial* é a dissociação profunda entre o ver e o saber. Mesmo parando a imagem (como alguns fizeram então), penetrando-a na maneira do fotógrafo de *Blow up*, confiando nos poderes da ampliação, ou analisando-a com câmera lenta, não mudava nada na compreensão do fenômeno. As explicações só podiam vir de outro lugar: já não de um *como*, senão de um *porque*. Ao mesmo tempo, essa retransmissão arruinou definitivamente a idéia de uma análise imanente da imagem e assentou a necessidade de uma teoria de inspiração pragmática: já que a linguagem imagética não nos dava mais informação do que o próprio espetáculo do mundo, surgia a questão sobre as intenções de aqueles que tinham transformado o mundo em imagens. Essa foi, sem dúvida, a tomada de consciência mais dura: as imagens não se referiam a nenhum fenômeno conhecido da memória humana, mas elas tinham sido *vistas* antes por outros, pelo menos na imaginação. O visível tinha sido encenado por uma instância invisível.

A essa perda de confiança na transparência da imagem, será preciso juntar um choque frente à violência das imagens?

Para responder à essa questão, o prévio excursus teórico convince-me a tratar de um modo diferente as imagens que deixam *ver* a violência daquelas que *sabemos* que elas têm efeitos violentos na realidade, mesmo não sendo todos visíveis. Partindo deste ponto de vista, as primeiras imagens do 11 de setembro pertencem à segunda categoria: tal como o horror do massacre de Timisoara era na dimensão dos 12 mil mortos *anunciados* (embora não mostrados) por Bilalian, o apresentador do telejornal do segundo canal francês,

19. D. Dayan, *Cui bono?*. *Dossiers de l'audiovisuel* n° 104, p. 28.

aquele do 11 de setembro correspondeu a 40 mil mortos estimados, nas primeiras horas, pelos jornalistas, cuja avaliação dependia de um simples cálculo de probabilidade.

Nesse sentido, não partilho a opinião daqueles que introduzem seu raciocínio psicanalítico sobre o 11 de setembro pelo *horror que [as imagens] mostravam*.²⁰ Longe de negar o horror suscitado pelo acontecimento, mas, precisamente, porque ele não se produziu no nível da *qualidade sensível*, como diria Peirce, ao falar do icônico. O horror resultou do pensamento do telespectador sobre o acontecimento e do que ele podia imaginar além do visível. Às 15h33min., em *France 2*, David Pujadas intervém ao vivo para anunciar *explosões muito espetaculares* e informa que *se fala de vários mortos, no mínimo, e de dezenas de feridos*. Esse balanço, em si muito comedido, muda pelo tom do comentário quando outro jornalista do canal toma a palavra, para descrever a imagem ao vivo: *Interrompo, acho que em Nova York uma das torres desmoronou...* A partir desse momento (às 15h59min.), a imaginação libera-se, saindo do terreno da hermenêutica, para adotar o ponto de vista das vítimas. No momento do desabamento da primeira torre, às 16h00, Pujadas exclama *é difícil imaginar o que está acontecendo no interior. Podemos imaginar que no solo, houve outros danos*. Seis minutos depois, a agitação imaginativa funciona a toda marcha: *A gente não ousa imaginar o balanço dessa catástrofe inimaginável (Pujadas)... É preciso imaginar que se trata da Bolsa. Imaginemos a Bolsa com dois aviões [...]. Podemos imaginar que os feridos são contados por dezenas (Bilalian)....*

Violência deduzida, violência percebida

A maioria dos escritos sobre a violência da imagem não distingue entre a violência representada na imagem e a violência construída pela imagem. Para remediar esse estado das coisas, proponho tomar em consideração a distinção já anunciada entre *signos do mundo* e *signos do autor* (Realta/Finzione, 2003), que são duas

20. S. Tisseron, *op.cit.*, p. 51.

maneiras de encarar as relações pragmáticas do signo (ou *representamen*, segundo Peirce) com seu objeto:

- Como ícone, a imagem remete ao motivo ou ao mundo, como o postulam as problemáticas da representação ou da analogia. Quando se fala de imagem violenta, em geral, é por abuso linguístico, para designar imagens que mostram a violência do mundo.
- Como índice, a imagem ancora no que é a sua fonte ou em quem a utiliza. Assim, a imagem é signo do autor, se admitimos sob esse termo não só uma entidade cheia e romântica, senão a instância antropomórfica – ou não – que a origina. Partindo desse ponto de vista, o fosso é grande entre as imagens automáticas feitas da torre de CNN, captando o atentado do WTC, e as imagens *somáticas*, como aquelas que vimos depois e que guardam os movimentos do corpo e as emoções do homem da câmera.

Signos do mundo Signos do autor (índice)	Signos do mundo (ícone)	Violência dentro da imagem	Sem violência dentro da imagem
Imagens violentas (índices somáticos)		Olhar sobre o atentado do WTC (à altura do homem) Percurso de Naudet dentro do WTC, junto com os bombeiros (Nova York: 11 de setembro)	Pó ocultando a tela de Naudet (Nova York: 11 de setembro)
Planos do WTC realizados do helicóptero		O atentado do WTC filmado do prédio de CNN <i>Nobody's shot</i>	Realidade filmada em <i>ocularização zero</i>

Violência da imagem e violência do mundo

Enquanto as imagens predominantemente icônicas²¹ constroem uma *vista* não marcada do mundo, favorecendo a *transparência*, na medida em que elas não revelam nenhuma presença humana

21. Parto da idéia de que toda imagem cinematográfica ou videográfica é um *ícone indicial*, como disse J.-M. Schaeffer sobre a foto (*L'Image précaire [A Imagem precária]*, Le Seuil, 1987). Ao falar, no seguinte, de imagens predominantemente icônicas ou indiciais, sei muito bem que, desde o ponto de vista de Peirce, não é ortodoxo diferenciar entre as imagens interpretadas como ícones e aquelas interpretadas como índices.

atrás da câmera, as imagens predominantemente indiciais atestam um olhar e, assim, uma identificação antropomórfica, uma visão à altura de homem, deixando imediatamente apreensível a violência, da qual o outro é vítima. Como eu disse, essa violência expressou-se pela primeira vez nas imagens de uma mulher, refugiando-se atrás do porta-malas de um carro: imagens feitas por um homem também preocupado em fugir do perigo. Mas esse perigo foi sentido verdadeiramente, quer dizer, corporalmente, só um ano depois, ao poder assistir ao que tinha visto um dos irmãos Naudet acompanhando os bombeiros dentro do WTC.²² Em primeiro lugar, paradoxalmente, porque o som nos aproximou da imagem. O plano geral compartilhava seu mutismo com as experiências do começo do cinema, incluído na hora do desmoronamento do WTC. Através das imagens do *mergulhador* submerso na realidade, segundo uma expressão de Edgar Morin, a gritaria, as vozes e as sirenas deixavam perceber a confusão, facilitando a identificação do visto com o vivido. Segundo elemento violento: o recuo do realizador do filme frente a certas cenas que ele recusou filmar (*duas pessoas queimando-se*), os movimentos testemunhando uma hesitação sobre o que deveria ser olhado e, sobretudo, o próprio enfocado do olho da câmera. Terceiro grau de violência indicial: a imagem girando, tornando-se abstrata e mostrando manchas de cor num turbilhão brutal, que corresponde ao momento em que o realizador do documentário foi jogado ao solo pelos bombeiros que o acompanhavam.

O que então se vê, em si, não é violento: uma tela escura ocultando a realidade, dedos em primeiríssimo plano e, finalmente, a paisagem da rua em que os contornos reaparecem progressivamente quando a poeirada se desfaz... Tal plano poderia também fazer parte de um filme experimental ou de um filme de Marguerite Duras, como *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Não contém em si nenhuma violência. E apesar de tudo, seu efeito é mais forte do que qualquer outro, porque vivemos o apocalipse junto com aquele homem que o vive. Já não se trata de saber ou de ver, senão de *sentir* a violência.

22. *New York: 11 septembre* (Realização: Jules e Gédéon Naudet), transmitido no dia 11 de setembro de 2002, em *Des Racines et des ailes*, em *France 3*, às 20h56min.

O 11 de setembro deixou-nos experimentar vários tipos de violência, o que nosso gráfico tenta categorizar. O plano geral do WTC, filmado desde o prédio da CNN, testemunha, sem dúvida, uma violência do mundo por um olhar exterior, um *nobody's shot*. Muito rápido, juntaram-se a essa vista imagens filmadas dos helicópteros, que mostraram as torres sob diferentes ângulos e que deixaram entrever, mais ou menos, a visão investigadora de uma instância antropomórfica, na procura de fendas causadas pelos aviões. No entanto, a violência só foi tangível quando a enunciação se ancorou verdadeiramente na visão da mulher apavorada e, bem mais tarde, na visão das vítimas (imagem de Naudet). Essa identificação com o corpo do cineasta, essa construção de uma humanidade por trás da câmera, tem efeitos tão fortes que ela pode infundir violência num objeto que, em si, não é violento, como no caso da ocultação brutal da câmera pela poeira na rua em que se encontrava o realizador do documentário. Até é possível, em outros contextos, simular a violência ou – o que é o mesmo – submeter a violência num mundo sem violência. Os partidários do Dogma 95, os jornalistas das revistas ou os cineastas dos jogos de aventura sabem muito bem: desde que vemos através dos olhos de um homem que corre, sentindo incidentalmente os abalos devido ao percurso, a mínima caminhada saudável adota a marca de um espetáculo agonizante, sobretudo, quando a respiração de um homem ou a palpitação cardíaca ritma o visual.

Resumindo: a *imagem violenta* caracteriza-se pelo fato que ela produz um choque *perceptivo*; a *imagem da* violência produz um choque *emotivo*, que não é forçosamente perceptivo. Se uma imagem de corpos esfomeados toca de imediato, independentemente dos parâmetros visuais mobilizados, mas por provocar uma identificação antropomórfica imediata (nenhuma é mais forte do que a identificação que passa por rostos olhando-nos), uma imagem de uma torre que se desmorona em poucos segundos só nos toca indiretamente, ainda mais porque *sabemos* que ela não mostra os sofrimentos ocultados (*dito* para o destroço do avião). A diferença não é mínima, e ela é ainda maior a partir do momento em que ligamos o que vemos ao mundo da ficção. A particularidade da ficção é

mesmo poder inverter esse sistema de significações: o fato de ver imagens de violência (mortes brutais) é absolutamente suportável quando estamos cientes de que elas não prestam conta da violência do mundo, senão de uma realidade intencionalmente construída pela e para a câmera.

De *Figures III* às imagens do 11 de setembro, passando por *Citizen Kane* [*Cidadão Kane*]: o percurso pode surpreender. E não obstante, como terão compreendido, cada exploração da dupla *ver/saber* não é um renegamento da precedente, senão uma evolução. Se, para mim, a passagem do texto do romance à imagem da mídia televisiva impõe uma mudança radical de paradigma, se o saber do espectador não poderia ser pensado como o saber do telespectador, só restam as categorias ajustadas dentro do âmbito de uma semiologia da imanência, que ainda é um instrumento útil, contanto que consigamos destinar-lhe o lugar propício dentro de uma paisagem mais ampla, por um vasto *zoom* para trás.

Bibliografia

- CHAURAUDEAU, P. 2002. La vérité prise au piège de l'émotion, *Dossier de l'autovisuel* n° 104.
- DAYAN, D. 2002. Cui bono?. *Dossiers de l'audiovisuel* n° 104, p. 28.
- GENETTE, G. 1972. *Figure III*. Paris, Seuil.
- _____. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- JOST, F. 1992. *Un monde à notre image. Énoncition, cinéma, télévision*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- JULLIER, L. 1996. *Images sans témoins. La place du spectateur dans le journal télévisé. La communication de l'information*. Paris: L'Harmattan.
- NAUDET, J. e NAUDET, G. 2002. *New York: 11 septembre*, em *Des Racines et des ailes*, em France 3, às 20h56min.
- REALTA/FINZIONE. 2003. *L'Impero del falso*. Milano: Castoro.
- SCHAEFFER, J.-M. 1987. *L'Image précaire*. Le Seuil, 1987

SCHANK. 1982. *Dynamic Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 95.

TISSERON. 2002. Le chavirement du cadre des images. *Dossiers de l'audiovisuel* n° 104: À chacun son 11 septembre, julho-agosto , p. 52.

ZUNZUNEGUI, S. 2002. Le futur antérieur. *Dossier de l'audiovisuel* n° 104, p. 17.

La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*

*El presente trabajo fue realizado con auxilio del CNPq, entidad del Gobierno brasileño destinada al apoyo de la investigación científica. El autor agradece a los investigadores del Laboratorio de Análisis de Ficción Audiovisual del *Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas* por la relevante contribución en la elaboración de este ensayo.

WILSON GOMES
Universidade Federal da Bahia/UFBA

Resumen

Este artículo discute la necesidad y la oportunidad de plantear cuestiones de método, en lo que se refiere a la discusión sobre los procedimientos de análisis fílmico. Examina las razones por las cuales la instancia de análisis de filmes, considerada aquí como un campo social, ve con desconfianza las demandas de un posicionamiento metódico. Luego discute por qué - al contrario - las cuestiones de método son inevitables y fecundas y deberían ser parte del horizonte analítico para, a fin de cuentas, esbozar una alternativa de abordaje de una hermenéutica del filme, a partir de la idea de una Poética del Cine.

Palavras-chave

cine, poética, método, análisis fílmico

Abstract

This article argues on the necessity and the opportunity of considerations on questions of method, concerning the procedures of film analysis. We examine the reasons why the instance of film analysis, considered as a social field, are usually so suspicious about the methodological standpoints demanded for such an analytical job. Following that point, this article defends that the methodological questions posed here are inevitable, and fruitful, and still that they would be a part of the theoretical perspectives of film analysis. These methodological observations would be of some help in drawing an analytical alternative towards a hermeneutical view of movies, departing from the idea of a poetics of film.

Key words

cinema, poetics, method, film analysis

La cuestión del método en el análisis fílmico

La actividad de interpretación y análisis de filmes, aunque decisiva en el ámbito de la investigación contemporánea, aparece como un oficio que puede ser realizado por muchos, de muchos modos y a través de los más variados medios. En general, se considera análisis fílmico cualquier texto que hable de películas y de sus contenidos, no importando propiamente su foco, alcance, profundidad y rigor, en un arco que incluye desde el mero comentario, pasando por la llamada crítica de cine de tipo periodístico e incluyendo, por último, el estudio académico en toda su variedad.

Tanto en una forma como en la otra no se consigue, en general, identificar una disciplina metódica que conduzca el trabajo analítico y, al mismo tiempo, sea capaz de prescribir, por lo menos, lo que debería ser, necesariamente, notado y examinado, bajo qué formas o capacidades y con cuales cuidados. Cada analista ve lo que puede o quiere y, por lo menos en principio, podría hablar de una cosa diferente de lo que hable otro analista, según el orden que le agrade y con el énfasis que desee. Frente a la ausencia de cualquier disciplina hermenéutica capaz de ofrecer garantías demostrativas suficientes para producir alguna convicción, más allá del límite de lo subjetivo y de lo íntimo, y de cualquier disciplina capaz, además, de ofrecer un terreno público y leal para la disputa interpretativa, el análisis acaba por apoyarse completamente en las cualidades peculiares del analista, o sea, en su talento, su cultura, su habilidad literaria, su suerte - o en la falta de todos ellos. Parece razonable afirmar, en este momento, que si no hay alguna disposición metódica, asentada en un consenso ampliamente compartido, es porque

el ambiente intelectual y profesional del análisis fílmico - compuesto por periodistas, académicos y cinéfilos - no parece reconocerle sentido y necesidad.

La crítica periodística asume el lugar de orientadora de la toma de decisiones para esta especie de consumo cultural que es la apreciación de películas en el cine, en un sistema industrial que produce y circula en profusión. Se aleja cada vez más de las funciones que el ambiente cultural le atribuía en el pasado, de forma que, entre el examen analítico de los filmes, de un lado, y el registro periodístico del producto y la caracterización veloz de los elementos que permiten que un público de masa forme su decisión de consumo, por el otro, la referida crítica tiende decisivamente a quedarse con el segundo. Al analista le importa identificar las características fundamentales que establecen las pequeñas diferencias entre los productos en oferta, *el modo que reviste talantes de orientar* la decisión sobre el filme que deberá ser consumido en el próximo sábado a la noche, antes de ir al restaurante. La película en cartelera - como el plato en el menú - no *precisa* ser examinada, solamente caracterizada, o sea, reconocida, calificada, clasificada. El suceso en ese ambiente profesional proviene mucho menos de la calidad intrínseca del análisis ofrecido bajo la rúbrica "crítica de cine" de los periódicos contemporáneos, y mucho más de la capacidad, demostrada por el crítico, de conducir los hábitos de consumo cultural, de influenciar la decisión, de producir identificaciones entre las preferencias de consumo y las preferencias del gran público, de ver su agenda cultural asumida por la audiencia.

En los ambientes académicos, el movimiento es diverso, aunque la posición sobre el análisis pueda terminar en algo muy semejante, en lo que respecta a la disciplina metódica. Tomando como objeto algo que, si no es una práctica artística, como pretenden algunos, por lo menos es una actividad de creación, como lo admiten todos, el análisis académico de filmes gana aura artística y aires literarios y ensayísticos. En este ambiente, el reconocimiento y el suceso se dan por otros caminos, inclusive, por la calidad interna del análisis. No obstante, no parece existir, en general, una mayor buena voluntad con la idea de método de análisis. En el interior

del campo analítico se alcanza prestigio sobre todo a través de la capacidad, demostrada por el analista, de dar cuenta de las competencias específicas de tres ambientes asociados al campo del cine: el ambiente de la realización técnica y artística, el ambiente de la apreciación, compuesto por cinéfilos y aficionados, y el ambiente de la teoría cinematográfica. Del ambiente de la realización, el analista precisa obtener el capital cognitivo constituido por la comprensión de las técnicas involucradas en la producción del objeto-filme y de los procedimientos empleados en la circulación y promoción de la mercancía-filme, además del dominio de la terminología aplicada en ambos casos. Del ambiente de la apreciación, el analista precisa demostrar que posee el capital cultural que consiste en el conocimiento de la historia del cine y de los aspectos relacionados con ella. También precisará demostrar posesión del recurso específico del ambiente académico, el dominio de la teoría cinematográfica.

El malestar con la posibilidad de exigencias metodológicas no parece, en principio, incompatible con las estrategias de distinción y con la economía del reconocimiento en el campo del análisis cinematográfico. En verdad, la disposición para atender demandas metodológicas puede variar mucho en las diversas tradiciones culturales, dependiendo del grado de autonomía de la instancia universitaria en la gestión del reconocimiento y de la distinción. Hay, de cualquier manera, una constante tensión entre las dimensiones involucradas, y la forma como esa tensión se decide en el ambiente universitario, decide también cual es el valor atribuido a la disciplina metódica en el campo del análisis fílmico. Ciertos ambientes universitarios norteamericanos y franceses, por ejemplo, presentan una mayor autonomía frente a las instancias de la realización, que la que puede observarse en los ámbitos académicos brasileños. De esa autonomía, resulta que valores de la cultura académica y científica, como el ideal de la corrección metódica o la capacidad de estar al día con el *estado del arte*, son reconocidos como principios importantes de distinción internos al campo. Cuando, por otro lado, en una determinada tradición cultural, el reconocimiento que se procura proviene más bien de la intimidad demostrada por el analista con

el campo artístico y técnico del cine, son los valores artísticos los que se vuelven preponderantes. Se demanda, entonces, a la pieza analítica, que asuma las propiedades de su objeto, mientras que cualidades especialmente apreciadas en la cultura científica son consideradas indeseables o, al menos, irrelevantes para la valoración del texto analítico. Así, el campo pasa a valorizar particularmente la habilidad literaria, la competencia expresiva, la invención retórica, la belleza del lenguaje, mucho más que la disciplina metódica, la profundidad argumentativa, la capacidad de explotar con consistencia fuentes de calidad, la objetividad y la *comprobación* de las posiciones presentadas. El artículo es la forma expresiva de una cultura analítica donde predomina el reconocimiento académico, mientras que el ensayo es la forma preponderante en una cultura analítica donde hasta la Academia solicita que la distinción le sea ofrecida por los ambientes de la realización y del consumo artístico.

Por otro lado, si el reconocimiento del campo social en el interior del cual se da la actividad del análisis filmico - particularmente en lo que se refiere al modo como los agentes envueltos en tal actividad producen y generan criterios de distinción - es fundamental para el correcto entendimiento del lugar y del alcance de las cuestiones de método en los procedimientos analíticos actualmente practicados, tenemos que admitir, también, que al permanecer en este horizonte no traspasaremos el ámbito de una sociología de la cultura que, como sabemos, se esfuerza por decir cómo las cosas son, prescindiendo de la cuestión de cómo ellas deberían ser. Resta todavía la posibilidad de que nos preguntemos si, de veras, las cosas deben y precisan ser como son.

En este cambio de perspectiva, queda en evidencia el hecho de que no hay disciplina analítica que pueda evitar confrontarse con cuestiones *académicas* relacionadas a cualquier actividad de interpretación, cuestiones tales como la posibilidad de alcanzarse una interpretación verdadera, el control intersubjetivo de las aseveraciones analíticas, los procedimientos de análisis... Lo que significa que, de una forma o de otra, el fenómeno de la comprensión de filme el problema de su correcta interpretación son cuestiones

que los ambientes de análisis fílmico pueden silenciar, pero no pueden, coherentemente, evitar.

Podemos afirmar, yendo directo al punto, que por detrás de todo oficio de interpretación de filmes hay un innegable problema hermenéutico, donde toman sentido las cuestiones sobre la posibilidad de un análisis correcto, de una interpretación adecuada o de una comprensión precisa de los filmes. A pesar de que frecuentemente la respuesta dada a tales cuestiones no haya estado dotada de un carácter teórico riguroso, ellas persisten desde el origen del cine, estando normalmente vinculadas al comportamiento práctico del cineasta, del apreciador de filmes o del crítico de cine, como principios para su orientación y justificativa para la evaluación exigida por su práctica.

Sería un engaño, *sin embargo*, convertir inmediatamente la cuestión de la comprensión e interpretación del filme - el problema hermenéutico aplicado al cine - en un problema de metodología científica del análisis fílmico. Aunque insista en que cuestiones de método para comprender filmes están autorizadas y son deseables, tales cuestiones no pueden consistir en problemas de construcción de un conocimiento cierto que pueda satisfacer el ideal metodológico de la ciencia en términos de *verificabilidad* de los datos del descubrimiento, de *reconductibilidad* de la proposición en la cual se expresa el conocimiento verdadero, a la base empírica que la autoriza y legitima, o de *replicabilidad* del experimento o del raciocinio del cual resultó la proposición verdadera sobre el objeto. La metodología científica tiene por objetivo asegurar que la práctica metódica de la investigación sea capaz de producir conocimiento sobre las leyes generales de funcionamiento de los fenómenos que son su objeto. En este horizonte, el suceso del procedimiento de investigación depende de su capacidad de aislar la uniformidad y la regularidad en el objeto, de forma que posibilite la previsión de cualquier sucesión de fenómenos y procesos. *No obstante*, tal criterio de validez no podría ser más extraño. Comprender bien un filme difícilmente puede coincidir con la identificación de una ley general de la naturaleza del filme, a la luz de la cual la pieza particular sería nada más que el acontecimiento específico de un caso universal. Por

menos que sepamos sobre el fenómeno de la comprensión de objetos tales como filmes, no es difícil admitir que el entendimiento de un filme resulta de la comprensión de aquello que tiene de singular, único y específico; resulta, entonces, de la comprensión de aquello que no interesa a la ciencia, en este sentido.

Pero también es igualmente inaceptable creer que el fenómeno de la comprensión de filmes no implique conocimiento y verdad y, por lo tanto, alguna especie de control intersubjetivo sobre lo que se argumenta, la posibilidad de disputa interpretativa en *una porfía* dotada de un grado razonablemente consistente de objetividad, las obligaciones de demostración y prueba. Es propio de la naturaleza de todo acto de comprensión, que en él *alcancemos* ideas, nociones, principios, conocimientos que siempre pueden ser verdaderos o falsos, adecuados o inadecuados para dar cuenta del objeto de la interpretación. Naturalmente, como problema hermenéutico auténtico, resta la pregunta sobre la naturaleza del conocimiento y de la verdad que se presenta en el acto de comprensión del filme y sobre la fuente específica de su justificación teórica y de su legitimidad especulativa.

Por lo tanto, hay un horizonte de discusión propiamente hermenéutico, en el que se sitúan con legitimidad los problemas sobre la naturaleza de la verdad que puede emerger en el entendimiento de un filme o sobre las condiciones de posibilidad de esta específica forma de comprensión que resulta del análisis e interpretación del cine. Pero hay también, en su interior, un justificado plataforma de discusión donde se presentan indagaciones sobre la naturaleza de los procedimientos y de los itinerarios analíticos, de la prueba y de la argumentación involucradas en el análisis fílmico, indagaciones, en fin, que pueden ser correctamente convocadas como cuestiones de método.

En este punto, entonces, se presentan varias alternativas en el ámbito de la discusión, para ser examinadas, probadas, eventualmente aceptadas o refutadas. La perspectiva que se presenta a seguir busca, por lo tanto, plantearse como una alternativa a ser examinada en el contexto de la discusión sobre procedimientos de análisis fílmico. No se trata de una teoría general de la interpretación del

filme o de una respuesta global a la pregunta sobre cómo analizar un filme, sino de una perspectiva analítica que, creo, sea capaz de orientar nuestra visión y el discurso sobre la obra cinematográfica, apoyada, a su vez, en una teoría sobre el funcionamiento del filme.

La poética del cine como perspectiva de análisis fílmico

Llamaré de Poética la perspectiva analítica que aquí se pretende sistematizar o formular. No digo aquí *inaugurar* por que considero que sería inadecuado, por dos motivos. Ante todo, por que creo encontrar el momento fundador de tal perspectiva en el pequeño tratado de Aristóteles sobre ficción y representación teatral y literaria, conocido como Poética. Además, porque por todos lados, en la historia de las prácticas de interpretación de los filmes, fueron empleados aspectos, dimensiones e intuiciones inherentes a esta perspectiva, a pesar de que el sistema como un todo no fuese convocado, a pesar de que no se haya hecho referencia al registro histórico y a pesar de que tales elementos hayan aparecido mezclados a otros, en procedimientos incoherentes y asistemáticos.

La poética del filme no puede consistir en algo así como aplicar al cine lo que Aristóteles dice en su tratado sobre la literatura oral y sobre ficción escénica. No sólo porque tenemos apenas una parte del tratado, habiéndose perdido el segundo libro de la Poética tal vez en la Antigüedad, sino porque allí hay mucho de inadecuado e inaplicable, como sería lógico en una obra que lidia con referencias artísticas de, por lo menos, 24 siglos atrás. Llamaré de Poética a nuestra sistematización porque ella se apoya en algunas grandes intuiciones o descubrimientos cuyo origen es, ciertamente, el tratado homónimo del filósofo griego del siglo IV a.C.

La primera contribución retirada de la Poética de Aristóteles es preliminar y se refiere a ciertas restricciones acerca del objeto sobre el cual se reflexiona. El tratado antiguo versaba sobre la composición de representaciones en forma de historia, aquello que hoy llamaríamos de construcción de historias. Interesa rescatar lo

que hoy llamamos de narrativas o, en lenguaje clásico, representaciones de personas que practican alguna acción. No se trata de un tratado sobre la creación artística en general. Por lo tanto, la restricción de la atención a la representación (*mimesis*) no implica, como erróneamente se supone, un juicio sobre el realismo como única forma artística aceptable. Restringir un objeto significa apenas delimitar el campo de interés del discurso que se está haciendo, que en ese caso es la representación¹ de la acción, sobretudo en el teatro y en la literatura oral.

La primera intuición realmente importante de la Poética de Aristóteles consiste en la idea de que la obra debe ser pensada en función de su *destinación*. Los criterios a tener en cuenta en el cumplimiento de la destinación - finalidad de cada especie de representación - son un problema central en la Poética antigua. La destinación o *dynamis* de una especie de representación es lo que ella debe ser o realizar por su propia naturaleza. Más interesante es, sin embargo, que para Aristóteles la destinación de una composición cualquiera, su realización, es su efecto. Pero un efecto que no se realiza sino en función de quien disfruta o aprecia la representación. Cuando se efectúa, cuando produce un efecto, es por que una operación se *transforma en obra*, resultado. Y *efecto* es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra. Así, decir que cada género de representación tiene una propia destinación equivale a decir que cada uno de ellos está destinado a provocar un determinado efecto sobre sus apreciadores. Efectos anímicos, dirá Aristóteles, efectos emocionales como el horror y la compasión, en el caso de la Tragedia.

En esta comprensión estaba implicada una idea importante sobre la naturaleza de las representaciones, que no encontraría una forma de exposición completa antes del siglo XX: Aristóteles cree que en cada uno de los géneros de representación el creador debe

1. Como el término "representación" es hoy dotado de enorme ambigüedad, es mejor que se aclare que la mimesis aristotélica es un tipo de composición que implica el reconocimiento y la semejanza. Reconocimiento como "representación de" alguna cosa, como "semejante a" algo; "algo" y "alguna cosa" de nuestra experiencia.

buscar el efecto apropiado y debe buscarlo prioritariamente sobre cualquier otro tipo de efecto posible. Eso significa que a cada género corresponde un efecto propio y conveniente. Pero significa también que el papel del creador, del compositor de representaciones (el poeta, para Aristóteles), es proyectar, prever y organizar *estratégicamente* aquellos efectos que se realizarán en la apreciación, que son adecuados para su género de obra. El apreciador, por lo tanto, debe ser previsto en la producción y su ánimo debe ser conducido en el acto creador de la composición que posteriormente apreciará. El efecto es semilla plantada en la creación, que brotará solamente en la apreciación.

De forma que, si la composición es obra únicamente cuando se realiza, como efectividad, como efecto, en la apreciación, por otro lado es obra que se realiza *por arte*, o sea, a través de las destrezas del poeta, a quien cabe prever y conducir la apreciación. Lo que significa que la creación es actividad de argucia, planeamiento, previsión y provisión de efectos. El creador tendrá que construir, de algún modo, la recepción de su obra, tendrá que anticipar y prever los efectos que desencadenará. Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la sollicitación de determinados resultados (específicos de cada género). Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación, son previstos en la creación (*póiesis*), en la poesía de la obra.

En el seno de tales descubrimientos, gana forma un programa de estudios que se ocupará, entonces, con los efectos de la composición y de la relación entre tales efectos realizados y las estrategias presentes en tal composición. A ese programa de estudios lo llamo aquí propiamente de Poética.

Una poética aplicada al cine tendrá que constituirse como un programa teórico y metodológico que asume como propios los presupuestos de las dos tesis que hereda de la poética clásica. El primer presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la pieza cinematográfica: el filme puede ser entendido correctamente si es visto como un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador. Tales dispositivos y

estrategias pueden ser *identificados, aislados y relacionados* con la familia de efectos procurados por el realizador. La perspectiva metodológica que se deriva de esto indica un procedimiento analítico cuya destinación consistiría en señalar los recursos y medios *estratégicamente* puestos en el filme. La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En ese sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.

El segundo presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la apreciación del filme: una película no existe como obra en ningún lugar o momento, a no ser en el acto de su apreciación por cualquier espectador. Como una sinfonía no existe como música ni en la partitura ni en el CD, sino en el acto de su apreciación cuando es ejecutada, un filme sólo existe en el momento de la experiencia fílmica, sólo existe en el momento en que emerge en sentidos y efectos. *De ello se deriva* una perspectiva metodológica que exige, del intérprete de filmes, que su atención se desvíe de la comprensión del realizador aislado y de sus propuestas y se concentre en el filme cuando es experimentado; en la pieza cinematográfica, cuando apreciada; en el texto, cuando leído. La primera perspectiva metodológica se completa con la idea de que nos interesan los recursos y medios *estratégicamente* puestos en el filme a medida en que, justamente a partir de ellos, el apreciador de la obra ejecuta sus efectos.

No sería incorrecto hacer derivar del presupuesto aristotélico una prescripción metodológica de tipo fenomenológico: debemos atenernos a la cosa misma. A la cosa que está en la experiencia. Debemos atenernos al filme que se aprecia, dejando en el plano secundario el filme imaginado o deseado por el realizador o el filme que debería corresponder a sus proyectos. La instancia de la realización es secundaria frente a lo que interesa centralmente: la instancia de la obra, entendida como una pieza que se realiza cuando es experimentada, apreciada.

Etienne Souriau y Gilbert Cohen-Séat, en su *filmología*, mencionan el *nivel filmofónico* de la pieza cinematográfica o del

*filme funcionando como objeto percibido por espectadores durante el tempo de su proyección*². La experiencia fílmica que interesa a la poética no es exactamente el momento empírico de la apreciación del filme, que interesa principalmente, a nuestro entender, a una etnografía de la audiencia. Nos interesa la apreciación como instancia que se realiza empíricamente a través de uno o de múltiples actos circunstanciales de disfrute de la obra y, sobretudo, como instancia que está prevista en el texto de la obra. La experiencia fílmica es la experiencia de la apreciación del filme, o del filme como objeto apreciado por cualquier espectador, real o posible.

Las perspectivas metodológicas que se derivan de los presupuestos de la poética se encajan recíprocamente en el acto analítico. Al abordar el filme como obra, o sea, como composición de dispositivos y estrategias orientadas a ejercer efectos sobre la apreciación, cabe al analista, ante todo, identificar el *lugar de la apreciación*, como instancia donde el filme opera, donde produce sus efectos, donde se presenta por primera vez como filme. El *lugar de la apreciación* no es nada más que el sistema de los efectos operados. Identificarlo equivale a aislar las sensaciones, los sentimientos y los sentidos que se realizan en el apreciador durante su experiencia y por causa de ella.

Dicho de otra forma: en el programa teórico y metodológico de la poética, el principio de todo es la identificación de aquello que compone la experiencia fílmica, de aquello que la película hace con sus espectadores, de aquello que emerge de la cooperación entre intérprete y texto. Como veremos enseguida, esta experiencia se estructura como una composición, variable en su materialidad singular, de sensaciones, sentimientos y sentidos. Alcanzar tal extracto de la experiencia significa la identificación de los tipos y modos de sensaciones, sentimientos y sentidos que un filme determinado es capaz de producir en la apreciación.

El procedimiento metodológico solicita que se vaya de la experiencia fílmica al propio filme como composición. Con eso, remontamos del efecto a la estrategia, de la apreciación al texto donde

2. Apud Aumont et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995: p. 202.

la apreciación es programada. Remontarse del efecto a su programación en la pieza fílmica es realizar un recorrido inverso al de la producción de la obra. Así, por ejemplo, de emociones como horror, conmoción, angustia, suspenso o extrañeza se remontará a las estrategias y dispositivos que son capaces de generarlos, se estudiará el mecanismo *sobre la base del cual* funcionan, se procurará establecer leyes generales de la programación de efectos en filmes, se intentará identificar los códigos internos de funcionamiento de la composición del filme a partir de los géneros de efectos en que se especializan.

Esta base fundamental del procedimiento metodológico supone una comprensión de la pieza fílmica como algo que se compone de tres dimensiones (debiendo ser metódicamente descompuestas en el análisis): efectos, estrategias y medios o recursos. Medios son recursos o materiales que son ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos en la apreciación. Estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma de programar efectos propios de la obra. Los efectos son la *efectuación* de medios y estrategias sobre la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como *obra*.

Los materiales *de* que se compone una obra fílmica son muy variados y pueden ser clasificados de muchas maneras. Podemos intentar agruparlos por los parámetros ya tradicionales en el arte cinematográfico y podremos distribuir los materiales en visuales, sonoros, escénicos y narrativos. El parámetro visual, que ha concentrado la mayor parte de la reflexión sobre los materiales del cine, incluye desde los aspectos específicamente plásticos, como las dimensiones cromáticas y compositivas del filme (línea de foco, distribución de los elementos, posición del objeto) hasta los aspectos genéricamente fotográficos, tales como incidencia angular, encuadre, código de escalas de planos, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad, brillo, foco (selección y profundidad de campo, fuente de luz), pasando por los aspectos fotográficos de naturaleza específicamente cinematográfica, como movimientos de cámara y *raccords*, y por los efectos visuales. El parámetro sonoro implica todos los aspectos acústicos, desde la música al sonido, mientras

que el parámetro escénico incluye desde la dirección y actuación de los actores, hasta los escenarios y figurines. Por fin, en el caso de filmes narrativos, los parámetros narrativos que el cine divide con la literatura, el teatro, la ópera, las historietas, etc. y que se refieren a la composición de la historia, su argumento y trama, sus peripecias y sus desenlaces. Obviamente, estos últimos parámetros son tan importantes para el cine narrativo contemporáneo como los parámetros visuales, justificando por enésima vez la comprensión del cine como arte compuesta, mixta. Notemos que todos esos aspectos no son exclusivamente cinematográficos y que, por lo tanto, una teoría que se ocupe solamente con lo que se presume exclusivo del cine no sería suficiente para explicar un filme desde el punto de vista de sus materiales.

Los materiales de la composición cinematográfica se transforman en medios para la producción del filme cuando son empleados o estructurados con vistas a la producción de efectos. Desde el punto de vista del texto fílmico tenemos un primer extracto de empleo de tales materiales en aquello que consideramos un uso técnico del recurso cinematográfico. Esta es, ciertamente, la base de todo, desde el punto de vista de la realización y es, ciertamente, la base material técnica de la existencia de algo como un filme. Se trata del uso orientado por la eficacia o eficiencia técnica del recurso. Sabemos, por ejemplo, lo que es una buena fotografía de cine, una buena iluminación o un buen desempeño del acto fílmico, desde el punto de vista del dominio de las técnicas cinematográficas involucradas.

Sobre esta base puede ser establecido un segundo tipo de empleo del recurso cinematográfico, orientado por propósitos expresivos, frecuentemente tomados como artísticos. En este caso, el uso de los recursos sirve para configurar un modo particular de expresión, orientado por valores estéticos o por peculiaridades del lenguaje. La pieza, entonces, recibe el tono, la marca, el estilo, el lenguaje peculiar de algún agente de la instancia de la realización. Los usos técnicos y “de lenguaje” de los recursos cinematográficos no se confunden y, a veces, entran en conflicto. Muchas veces, por ejemplo, se compromete la eficiencia técnica de una fotografía en

nombre de propuestas *expresivas* de carácter estético o simplemente estilístico o, viceversa, las audacias estéticas en el uso de los recursos son evitadas en nombre de la primacía de la eficacia técnica.

Básicamente, un filme se compone de recursos cinematográficos empleados con habilidad técnica y, eventualmente, con una marca de estilo y lenguaje proveniente del realizador. Todo eso, sin embargo, es una materialidad a ser debidamente formada por complicados mecanismos de producción de efectos en la apreciación. Por eso mismo, cambiamos de nivel cuando nos referimos a los usos expresivos de los recursos cinematográficos, donde vemos los recursos dominados por la competencia técnica y artística, controlados por una hábil máquina de programación de efectos.

Esta máquina funciona con, por lo menos, tres modos de composición de la obra, correspondientes a los tres tipos de efecto convocados en el apreciador: sensación, sentido y sentimiento.

En primer lugar, tenemos una programación de efectos que podemos propiamente llamar, aunque imperfectamente, de composición estética (de *aisthesis*, sensación), en el sentido de que aquí los medios y los materiales son estructurados para producir efectos sensoriales. Así como el artista plástico puede producir una instalación con pajillas transparentes para producir un efecto o sensación de rugosidad en quien la aprecia (prescindiendo del hecho de, *si* además de *hacer sentir* alguna cosa, la instalación *quiera* también *decir* algo), también los elementos que componen la pieza fílmica (el color, la luz, un ritmo de montaje, una banda sonora etc.) pueden ser dispuestos para producir una determinada sensación en el espectador del filme. Sensación que el analista precisa identificar para, entonces, aislar la estrategia empleada.

En segundo lugar, tenemos una estructuración que podemos llamar de composición comunicacional, pues medios y materiales son organizados para producir sentido, o sea, para componer mensajes, transferir ideas o hacer pensar determinadas cosas. El efecto deseado en ese caso es un evento conceptual: los significados o sentidos. Los medios y recursos aquí se cifran o codifican en la instancia estratégica de la realización para ser descifrados o decodificados como texto en la instancia operativa

de la apreciación. Operación de desciframiento que se realiza tanto como posesión de los códigos cotidianos como acudiendo a códigos aptos para la revelación de sentidos figurados. Si en el primer tipo de composición, la obra produce una sensación específica, en el segundo modo, la obra dice alguna cosa o, por lo menos, hace pensar en algo.

Ninguno de esos dos modos de composición estaba previsto en la Poética clásica, mas el tercer modo encuentra allí, ciertamente, su origen. Se trata de la composición que podemos llamar, para homenajear los orígenes, de composición poética. En ella, los elementos son dispuestos, los recursos, medios y materiales son agenciados para producir efectos emocionales o anímicos en el espectador. En esa composición, los materiales no se estructuran para producir una sensación sino un sentimiento; no se organizan para hacer emerger una idea o una noción, sino para generar un estado de espíritu, un estado de ánimo.

El primer tipo de composición programa la experiencia sensorial de la apreciación. El segundo tipo hace lo mismo con la experiencia conceptual, mientras que el tercero, tiene en vista *específicamente* la experiencia emocional generada por el filme. Nos resta todavía la pregunta – que todavía no soy capaz de responder – si estos tipos de efectos expresan la totalidad de la experiencia o si tendríamos que identificar alguna cosa más que el filme pueda hacer con el apreciador.

Los modos de estructuración del filme no operan como *capas* yuxtapuestas; el filme es, él mismo, una composición en la cual se sintetizan varias composiciones y usos de los elementos y materiales. El filme como un todo es la programación de efectos, la logística que dirige y *coordina* las estrategias fundamentales y los usos de sus recursos elementales. Además, no sería correcto imaginar que los filmes se componen, en igual medida, de las diversas composiciones elementales. Cada filme, como obra singular, es un programa artístico específico y solicita, en una específica medida y realizando un conjunto preciso de opciones, la naturaleza y los modos de sus propios efectos. Cada filme, cada clase o género, tiene un especial sabor, un color particular,

consecuencia del modo peculiar como se combinan los elementos y de la cantidad y calidad de los ingredientes en juego. Así, *añadiéndole algo* a Aristóteles, el filme no se califica sólo por el género de efectos emocionales que prevé y solicita, sino también por la determinación del tipo de composición que implica y de la familia de efectos que engendra.

La historia del arte en general y la historia de la teoría del filme en particular son una *continua* sucesión de disputas entre escuelas sobre aquello que el arte cinematográfico y el filme son o deberían ser. Y, frecuentemente, los términos de las opciones son justamente las tres formas de composición indicadas antes. ¿Un filme cualquiera debe o no debe contener un mensaje, una denuncia o una información? ¿Cuando eso sucede, es a costa de sus propiedades artísticas y expresivas? ¿Una buena película no debe ser comprometida, criticar determinados modos de vida, hacer pensar y defender las causas justas? ¿Aquello que vuelve un filme artístico no es justamente el hecho de que no está allí para hacer pensar en nada (¡no es una tesis, es arte!), sino para expresar, hacer sentir? ¿Un filme hecho para la conmoción no estaría degradando su función artística, *por* un lado, o su función crítica, *por* otro?

Es evidente que las escuelas *artísticas*, orientadas para defender lo específicamente artístico como lo no-conceptual, insistirán *en* que lo que caracterizaría específicamente el filme como arte estaría en su composición estética y en el empleo artístico de los recursos cinematográficos. En ese sentido, las vanguardias estéticas y sus innovaciones de lenguaje y de sus recursos expresivos son las preferidas por estas escuelas. Por su parte, las escuelas conceptuales insisten en la función comunicativa del filme, en el buen y en el mal sentido. En el buen sentido, cuando el cine ejerce su función crítica de la sociedad y de sus modos de vida, cuando denuncia, cuando hace pensar, cuando se compromete con las causas éticamente justas. En el mal sentido, porque la lectura crítica del cine demostraría cuánto la industria cinematográfica produce mensajes orientados a la manutención del *status quo*, a la dominación del hombre sobre el hombre y para el apoyo y adhesión al modo de vida de las sociedades centrales en la forma actual del capitalismo. Común tanto a la

perspectiva del cine de vanguardia estética como a la perspectiva del cine comprometido es la evaluación negativa sobre la composición poética. El cine de mensajes desprecia el cine de lágrimas tanto como lo hace el cine estético.

Esas disputas, en la medida en que solicitan una opción entre los modos de composición, acaban por ser una disputa política. Todas esas formas de composición fueron parte de las formas de realización artística desde siempre y no parecen dar señales de agotamiento. Nuestra experiencia nos dice que ellas están frecuentemente combinadas en las obras de arte que apreciamos. Pero nos dice también que la fenomenología de las formas de composición es muy variable y que la opción *a priori* de una o de otra, no nos ayudaría a comprender mejor el hecho artístico. Hay obras en que una forma de composición es predominante y, de alguna manera, silencia o controla todas las otras: es el caso de los filmes-denuncia, de los filmes de vanguardias expresivas o de los melodramas lacrimosos, por ejemplo, en que la búsqueda de producción de ideas, sensaciones o sentimientos agotan prácticamente todos los recursos utilizados en la obra. Hay obras en que los programas de efectos se combinan de manera más homogénea, hay obras en que apenas dos de ellos están presentes. Ninguna de esas formas del fenómeno es, por ello, más o menos artística que la otra.

En ese sentido, un filme siempre debe ser capaz de indicar el modo como quiere ser apreciado, el modo y la dosis con *los cuales* las varias composiciones son, a su vez, compuestas en un todo que es ofrecido para la apreciación. Es la obra que gobierna, también en el cine, los parámetros de su propia apreciación y, por consiguiente, los parámetros de su propio análisis. Para Jakobson un trabajo literario se hace con un grupo de códigos en interacción, pero de modo tal que un código es, siempre, dominante. En ciertos poemas líricos, por ejemplo, aliteraciones y asonancias, que serían códigos sonoros, controlarían las inflexiones de los otros códigos como narrativa, repetición, imágenes. De modo análogo, tal vez deba decirse que las varias formas de composición interactúan constantemente en el interior de la pieza cinematográfica, pero que, en lo atinente a sus tendencias, hay por lo menos una forma que controla las otras

composiciones y sobre ellas predomina. Así, reclamar de un melodrama que no realice denuncia social, por ejemplo, es exigir del filme que renuncie a su código dominante, a la composición poética, y a sus estrategias de conmoción, para asumir un código que, en él, ciertamente no constituye una estrategia importante.

Se estudia poquísimos, en teoría y estética del cine, la composición estética y poética de los filmes. En consecuencia, ellas son aplicadas rara y desordenadamente en el análisis e interpretación de filmes. Y hacen falta. Si, por un lado, la instancia de la realización manipula los recursos y materiales del filme para producir los efectos deseados porque ciertamente conoce y domina la composición poética como tecnología y *savoir faire*, por otro, la teoría y el análisis no saben qué hacer con esos materiales y los acaba desperdiciando en su abordaje teórico o en su aproximación analítica. La semiótica aplicada al cine, por ejemplo, se ha revelado eficiente como estudio interno de la mecánica de los filmes en sus estrategias de producción de sentido y significación. Su meta es perfectamente comprensible *si* fuese entendida como la proposición de modelos habilitados a explicar cómo un filme adquiere significado en el acto de su apreciación o interpretación. Estará *fuera* de su órbita específica de competencia, si pretende examinar el filme como estrategia sensorial o sentimental. Se trata, por lo tanto, de dimensiones a ser exploradas.

En el horizonte teórico y metodológico de la poética del cine, la actividad fundamental del analista es, por lo tanto, moverse entre la apreciación y el texto del filme, identificando los efectos que cada película realiza sobre el apreciador para, después, remontarse a los programas dispuestos en la composición de la obra.

Bibliografía

- ANDREW, J. 1989. 1976. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- ARISTOTELES. *Poética*. 1992. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica.

- AUMONT, J. et al. 1995. 1992. *Estética do filme*. Campinas: Papirus.
- BAUDRY, J.-L. 1978. *L'effet cinéma*. Paris: Albatros.
- BOURDIEU, P. 1996. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BYWATER, T. y SOBCHACK, T. 1989. *Introduction to film criticism. Major critical approaches to narrative film*. New York/London: Longman.
- CARROLL, N. 1988. *Mystifying Movies: fad & fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- CASEBIER, A. 1976. *Film Appreciation*. New York: Hartcourt Brace Jovanovich.
- ECO, U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- _____. 1994. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GADAMER, H.-G. 1960. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophische Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- GAUDREULT, A. 1989. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klicksieck.
- GOMES, W. 1992. Metáfora da Diferença. In: *Trans/Form/Ação* (Unesp), 15: 131-147.
- _____. 1996. Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. In: *Textos de Cultura e Comunicação*, 35: 15-37.
- JAKOBSON, R. 1973. *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- _____. 1991. Lingüística e poética. In: ID. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix: 118-162.
- METZ, C. 1968-1972. *Essai sur la signification au cinéma*. 2 vol. Paris: Klincksieck.
- _____. 1979. *Le signifiant imaginaire*. Paris: UGE.
- MEUNIER, J.-P. 1969. Universitaire.
- PAREYSON, L. 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. 1994. 1992. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

O tribunal televisivo

MUNIZ SODRÉ E RAQUEL PAIVA
Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

Resumo

A apropriação caricatural e grotesca de aspectos da crise do sujeito de direitos por parte da programação de tevê. A transformação da atmosfera emocional da praça e das feiras para o espetáculo midiático. A semiose televisiva construída a partir das carências materiais e psíquicas das populações periféricas.

Palavras-chave

direitos, televisão, grotesco

Abstract

This text discusses some aspects of the contemporary crisis of the subject of rights and the way Brazilian television changes it into grotesque shows as well as the transformation of the emotional environment in squares and popular fairs into media shows. It also discusses how broadcast TV produces a particular semiosis out of material and psychological problems pertaining to urban lower classes.

Key words

rights, television, grotesque

Anegota contada num programa de variedades da televisão brasileira: muita gente acha que os laboratórios de pesquisa científica deveriam usar advogados em vez de ratos nas experiências. Por três razões: (1) Há mais advogados do que ratos; (2) com o passar do tempo, as pessoas acabam se afeiçoando aos ratos; (3) os ratos não são capazes de fazer qualquer coisa. A anedota — que deve ser ouvida como uma crítica à desmedida das ações judiciais e seus efeitos éticos colaterais — tinha como pano de fundo a notícia de que uma dona-de-casa norte-americana processou o marido por ter ele se esquecido de remover a neve do jardim.

O efeito de riso da história provém da crítica jocosa à desmedida das ações judiciais e seus efeitos éticos colaterais. Tudo isto é razoavelmente sabido, as anedotas poderiam multiplicar-se. A sociedade norte-americana tende a levar a seus limites e à exaustão o exercício do poder jurídico. Há muito tempo, processa-se por qualquer motivo, e qualquer gesto equívoco pode ser pretexto para uma ação judicial por assédio sexual.

Mas o que parecia traço exclusivo de uma sociedade que vive o seu sistema jurídico como uma quase-religião generaliza-se hoje, com algumas variações. Observa-se um desligamento progressivo da responsabilização atinente a campos específicos em favor do campo jurídico. Quando se processa penalmente um ministro de Estado em virtude, digamos, de um problema de contaminação da água potável (questão afeita a seu Ministério), está-se transferindo para a esfera jurídica um contencioso próprio da esfera administrativa ou da política de serviços públicos. Está-se alterando também a noção de crime como vontade deliberada de prática do mal.

Por trás desse fenômeno desenha-se a crise contemporânea da política e das relações comunitárias, mas paradoxalmente do próprio Direito como instrumento teórico e prático para a resolução de conflitos intersubjetivos. Nas sociedades ditas *pós-industriais* e liberais de hoje, não apenas se altera a natureza dos conflitos sociais (defesa do ambiente, acesso à informação etc.) como também o tipo de espaço para a sua resolução. Em princípio, a questão se mostra no aparecimento de novos direitos e na *jurisdicização* de instâncias diversas da vida social.

No primeiro caso, trata-se da concretização social de direitos emergentes, sem que se cuide da adequação do aparelho judiciário, tanto em termos práticos como em sua legitimidade teórica, às novas demandas. Aparecem agora como titulares não apenas sujeitos coletivos de direitos — etnias, comunidades, gêneros etc. —, em substituição ao homem individualizado e abstrato das clássicas declarações universais, mas verdadeiros *sujeitos-objetos*, a exemplo da Natureza, concebida no Direito Ambiental como titular de um direito à preservação.

No Brasil de hoje, ao lado de uma grande movimentação social em torno dos direitos da cidadania (onde o Ministério Público tem parte importante), a televisão popularesca costuma oferecer-se como um desses espaços de encenação e resolução de conflitos. A anedota dos advogados certamente terá um acréscimo de sentido se levarmos em consideração que foi contada durante um programa de televisão que se caracteriza pela encenação de conflitos.

Para melhor entender o fenômeno, é preciso inicialmente considerar alguns traços fundamentais da televisão brasileira. Como costuma acontecer nos países caracterizados pela *via prussiana*, isto é, pela modernização feita autoritariamente, de cima de baixo, a televisão chegou aqui de repente (desde 18 de setembro de 1950), por capricho de um empresário, sem estrutura industrial específica e, mesmo, sem número razoável de aparelhos receptores. Mas foi anunciada como um ícone do progresso nacional — O Brasil era o primeiro país na América Latina (o quinto no mundo) a dispor da novidade eletrônica. Nos quinze primeiros anos de funcionamento, havia menos de dois milhões de receptores em todo o país.

O regime militar brasileiro foi a incubadora da expansão televisiva. Primeiro, estatais como a Eletrobrás e a Embratel, impulsionadas por motivos de ordem estratégica, eletrificaram e interligaram por sistemas de microondas o território nacional, criando as condições para a existência de uma rede nacional de televisão. Grupos empresariais brasileiros, associados a firmas eletroeletrônicas norte-americanas, encontraram no Estado militar o respaldo necessário para burlar a legislação vigente, introduzindo capitais, tecnologia e padrões de produção estrangeiros.

Finalmente, a repressão à liberdade de expressão, tanto nos espaços públicos e nas universidades como na imprensa, abriu espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo e à tevê. Dessa conjuntura — em que se davam as mãos militares, empresários e tecnoburocratas — surgiu a Rede Globo, o grupo economicamente mais poderoso e, em termos de programação, hegemônico na televisão brasileira.

O *know-how* do sucesso televisivo sempre foi claramente norte-americano: tratava-se de consolidar a audiência conquistada e de ampliá-la junto à periferia dos grandes centros urbanos (públicos definidos pela publicidade como C e D), por meio das fórmulas melodramáticas já testadas e dos programas de auditório.

O *auditório* era um espaço de mediação (*transicional*, na terminologia do psicanalista Winnicott) entre a nova realidade daquilo que sociólogos chamaram de *grandes bolsões urbano-industriais* (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre) e a realidade tradicional, interiorana, das camadas populacionais que migram para os *bolsões* durante os anos 60. Na televisão, o auditório passou a exercer a mesma função que lhe garantiria o grande sucesso na rádio: recriar a espontaneidade das festas e dos espetáculos públicos — portanto, assumir uma parte da tensão presente nas manifestações simbólicas das classes economicamente subalternas no espaço urbano — e ao mesmo tempo manipular os conteúdos *popularescos*, pondo-os a serviço da competição comercial/publicitária pelo mercado de audiência.

Nessa conjuntura televisiva, surgiram e impuseram-se programas no formato de *feira livre*, com grande sucesso de audiência,

conduzidos por animadores como Chacrinha, Flávio Cavalcanti, Sílvio Santos, Hebe Camargo, Dercy Gonçalves, Jota Silvestre e outros. Como nas feiras de outrora, reprisavam-se aí as exibições do que Bakhtin chamou de *curiosidades*, ou seja, montava-se o espetáculo das anomalias humanas — aleijões, deformidades, aberrações da natureza, manifestações de idiotia etc.

Embora haja diferenças de organização dos textos e composição dos personagens, todos esses programas pautavam-se por recursos de rebaixamento de padrões, seja para reduzir a complexidade de mensagens e facilitar a sua assimilação por um público mais amplo, seja para estimular rebarbativamente o comportamento da platéia no auditório, levando os corpos a se movimentarem ao som da música ou as bocas a gritarem em uníssono com o animador. A fórmula — desfile de conflitos familiares, brigas de vizinhos, confissões de pequenos criminosos e viciados, geralmente alvos de duras diatribes morais do apresentador, aberrações diversas — seria retomada com sucesso na segunda metade dos anos 90 por programas como *Ratinho e Leão*.

Todo essa estética popular-televisiva desenvolve-se num quadro latino-americano e nacional, onde são cada vez mais exíguas manifestações culturais autônomas por parte das populações. A televisão impõe-se como o entretenimento hegemônico, com todos seus modos de ocultar e distorcer a realidade vivida. Um levantamento da CEPAL (Comissão de Planejamento Econômico da América Latina) revela que, entre os anos 80 e 90, aumentou em 40 por cento o número de aparelhos receptores de tevê no continente, ao mesmo tempo em que, coincidentemente, diminuiu em 40 por cento a renda média dos assalariados.

No Brasil dos anos 90, especialmente após a elevação de consumo dos primeiros anos do Plano Real (1994), praticamente dobrou o número de aparelhos de tevê, uma vez que, naquele período, cerca de 6,3 milhões de domicílios receberam pela primeira vez o seu receptor. De modo parecido ao que havia ocorrido na segunda metade dos anos 60 depois do II Plano Nacional de Desenvolvimento (II-PND), constituiu-se perto da virada do milênio uma camada nova de telespectadores, muito pouco alfabetizada e ávida de diversão barata.

Há quem se refira à televisão como *janela para o inferno* e há também quem credite esse aumento no tempo de exposição ao ingresso massivo dos programas do tipo *reality show*, que na verdade nada mais são do que uma sensível redução (frequentemente grotesca) da fronteira entre o telejornalismo e o entretenimento. Com efeito, na televisão aberta do Brasil, apesar da consolidação da audiência pelas redes (resguardada sempre a hegemonia da Globo), mantém-se como recurso de apelo crescente uma estética do grotesco, responsável pelo formato popularesco hegemônico.

Predominam hoje dois padrões de programação: o de *qualidade*, ou seja, esteticamente *clean*, bem comportado em termos morais e visuais e sempre fingindo jogar do lado da cultura, e o do *grotesco*, onde se desenvolvem as estratégias mais agressivas pela hegemonia de audiência.

A televisão, como um sistema, é uma ambiência abrangente, que implica todo um estilo de vida, a reboque do mercado e da estetização orquestrada pela tecnologia comunicacional. A política partidária e regional tem uma parte importante nesse jogo. Uma rede como a Globo ramifica o seu poder junto a elites políticas (e geralmente familiares) regionais, por meio de emissoras afiliadas, hibridizando a modernidade transnacional do Centro-Sul com o arcaísmo *coronelistas* do Norte e Nordeste.

Semioticamente, a televisão e seu público terminam confundindo-se. Como sugeriu Lacan, *não existe mais diferença entre a televisão e o público depois de algum tempo*. De fato, a principal matéria-prima para os conteúdos discursivos da tevê são as *representações sociais*, no sentido de forma de conhecimento a partir do senso comum e orientada para a figuração de uma realidade qualquer. Na fronteira do individual com o social, essas representações incorporam conteúdos (opiniões, atitudes, informações) realistas e imaginários, relativos à vida cotidiana, reorganizando-os numa modalidade de saber adaptada à fácil comunicação.

As representações resultam da ação comunicativa entre indivíduos e grupos: a força de seu trânsito social relativiza a dicotomia indivíduo/grupo. Ou seja, a representação social em vigor contém potencialmente a metáfora de um *corpo grupal*, apoiada em imagens

e fantasias comuns a todos os membros da coletividade. Na sociedade midiática de hoje, a televisão, enquanto mídia hegemônica, tende a instituir-se como esse *corpo grupal*, reinterpretando semioticamente determinados discursos do senso comum.

Daí, a afirmação de uma identidade entre a televisão e seu público. Atuando sobre a imediatez da vida cotidiana — um mundo comum a todos e com pontos de semelhança, aos quais cada indivíduo se vincula por numerosas conexões sociais —, regulando ou interagindo com seu fluxo, a televisão literalmente incorpora-se à idéia que o indivíduo tende a fazer de si mesmo e de seus pares.

E essa idéia, na tevê aberta, privilegia fortemente a ótica do grotesco. *Primeiro*, porque suscita o *riso cruel*, que parece assumir contemporaneamente foros de liberdade de pensamento. A hilaridade sempre foi um vitorioso recurso universal na mídia, mas agora se impõe com um novo estilo, em que a crueldade — entendida ora como gozo com o sofrimento do outro, ora como nenhuma contemplação ética para com o tema em pauta — é o traço principal.

É um tipo de riso massivo, pretensamente democrático, em que antigos objetos de indignação (miséria, opressão, falta de solidariedade, descaso dos poderes públicos, etc.) recaem na indiferença generalizada. Quando Bakhtin disserta em sua obra sobre as formas de cultura folclórica carnavalesca, inclui, ao lado dos espetáculos rituais e composições cômicas, os vários estilos de linguagem chula, onde pontificam blasfêmias e profanações. Este último contexto é fortemente reaproveitado pela tevê aberta. Nele, não se medem palavras e pode-se rir de tudo — do sofrimento, da dominação, da brutalidade, do ridículo alheio.

Segundo, porque a impotência humana, política ou social de que tanto se ri é imaginariamente compensada por *sorteios e prêmios* (financiados pelos patrocinadores comerciais dos programas), assim como pela possibilidade de que conflitos pessoais venham a ser resolvidos pelos produtores do programa.

Um exemplo disso é o caso de uma mulher que teve os **olhos** furados e os órgãos genitais dilacerados pelo marido embriagado, que fugiu em seguida. Durante dois anos, ela buscou inutilmente a ajuda do Estado para realizar as cirurgias que lhe aliviassem as dores.

Comparecendo finalmente ao “Programa do Ratinho”, encontrou a solução para seus males: foi encaminhada a um hospital, onde pôde ser operada gratuitamente; seu agressor foi localizado e preso em outro estado da Federação brasileira.

Em resumo, em face do sentimento crescente de que nenhuma política de Estado promete ou garante mais o bem-estar coletivo, a desesperança das camadas mais baixas das classes periféricas é amenizada por jogos que envolvem a Providência e o Destino.

Terceiro, porque o *grotesco chocante* — esta é a modalidade dominante nas programações televisivas para a grande massa — permite *encenar o povo e, ao mesmo tempo, mantê-lo à distância*. Dão-se voz e imagem a energúmenos, ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos.

Esses elementos fazem-se presentes, como se fossem cláusulas contratuais, no *contrato de leitura* que a televisão estabelece com seu público. A idéia desse *contrato*, popularizada pelos estudos (acadêmicos) de recepção dos produtos comunicacionais, é a mesma de um pacto simbólico implícito na relação entre o sistema tecnomercadológico da tevê aberta e a sua audiência. Por isso, as emissoras de televisão podem afirmar, após a sua regular aferição por institutos de pesquisa, que oferecem em sua programação *aquilo que o público deseja ver*.

Na realidade, as emissoras oferecem aquilo que elas e seu público desejam ver. De fato, o sistema televisivo-mercadológico constituiu esse público que, ao longo dos anos, tornou-se ele próprio *audiência de tevê*. Os arautos do moralismo culturalista tendem a explicar o fenômeno pela vitimização do público: a massa analfabeta e socialmente desarraigada seria *vítima* de um sistema absolutamente perverso, que poderia, mas não quer, oferecer uma programação formativa, de nível cultural mais *elevado*.

A audiência, entretanto, não é vítima, e sim cúmplice passivo de um *ethos* a que se habituou. Na *sub-urbs* miserável e desesperançada abandonada pelos serviços públicos do regime neoliberal, costuma-se sonhar com o Acaso que levará o aquinhoado

pela Sorte a ser chamado pela produção de um *reality-show* para transformar em espetáculo o seu sofrimento pessoal, a sua aberração existencial e sair com um eletrodoméstico qualquer como prêmio, senão com a promessa de um emprego.

Seria, entretanto, uma simplificação fazer dessa cumplicidade entre sistema televisivo e audiência um atributo exclusivo das camadas muito pobres da população, na suposição de que os mais abastados migraram para a tevê por assinatura. A verdadeira migração é do grotesco para praticamente todos os tipos de programação da tevê aberta — uma espécie de tropismo ou direcionamento *fatal* para o grotesco — inclusive aqueles antes reputados como *de qualidade*.

De fato, após décadas de rebaixamento de padrões, o público em geral tornou-se esteticamente parte disso que os especialistas chamam de trash, tentando com a designação em inglês hierarquizar culturalmente a realidade do lixo semiótico reciclado e transmitido. Tudo isso forma hábito e atmosfera emocional. Mas tem principalmente um efeito de contaminação semiótica (uma espécie de reprodução viral dos simulacros à maneira da lei de Gresham, segundo a qual a moeda má expulsa a boa), não por uma lógica intrínseca das imagens, mas pela força catalisadora do marketing num contexto de livre concorrência ou livre circulação da *moeda* televisiva, em que a facilitação e a banalidade convertem-se em recursos de fácil captação de audiência.

O fenômeno não se limita ao vídeo. Por exemplo, todo o episódio da eleição e curta permanência no poder do presidente Fernando Collor é permeado por claro rebaixamento de padrões de estética pública e de comportamento pessoal. O apelo latente à animalidade — presente na constante invocação da força corporal — para resolver problemas nacionais, como inflação, corrupção etc., e a exibição *brega* de façanhas esportivas, querelas familiares e anacrônicas atitudes de corte imperial concorriam para a tipificação de um *grotesco atuado*. Guardadas as proporções, é a mesma linha de personalidades como Idi Amin Dada, Bokassa, George Bush e outros.

Na tevê, o olhar é economicamente captado com vistas a uma rentabilidade de mercado, de natureza publicitária. Até mesmo uma emissora sem finalidades comerciais (estatal, pública, educativa)

termina competindo no mercado por audiência. Aos poucos, todas as imagens programadas dentro desse sistema mercadológico tendem a seguir apenas a lógica da captação do olhar, por mais grosseira ou rebarbativa que seja.

As pessoas *olham* (assim como se mira o ambiente ao redor) mais do que *vêem alguma coisa* na televisão — o receptor ligado, mas silencioso, em bares e restaurantes, é sintomático. E como a realidade das imagens é descorporificada, sem profundidade simbólica, o choque do grotesco, pregnante em sua evocação vitalista da corporalidade, excita o olhar do espectador. É a estética que termina impondo-se como horizonte signico da tevê aberta, simulacro de espaço público num tipo de sociedade em que *público* equivale cada vez mais a *feira de variedades*.

Mas é um público que penetra no espaço íntimo ou familiar do espectador, razão pela qual as imagens têm de simular uma familiaridade, interpelar o telespectador como se fosse um próximo, donde o acúmulo de índices de proximidade, de hipersignificação das situações e dos objetos, mas também de simulação de instituições destinadas a resolver conflitos pessoais ou sociais na realidade histórica.

Seria enganoso supor que tudo isso seja exclusivo da televisão terceiro-mundista, em especial a brasileira. Na modernidade tardia que experimentamos, expande-se um imaginário teratológico e escatológico, como conseqüência das mutações identitárias e da instabilidade das representações, constantes fontes de ameaças para o humanismo tradicional.

As sombras da banalidade e da bestialização acompanham igualmente esse imaginário, que o crítico italiano Omar Calabrese chama de *neobarroco*, mas que se encaminha em seus formatos de entretenimento público para a estética do grotesco chocante. No caso específico da tevê aberta, monstruosa é quase sempre a representação do povo, contrastado com a elite consumidora. Os feios, os disformes, os miseráveis, os discriminados — seres tendencialmente colocados na lata de lixo do esteticamente correto — são exibidos como conformações *dissipativas* da imagem humana. Neles, a periferia pode reconhecer-se; deles a elite pode distinguir-se: a televisão é o lugar da síntese.

Ratinho e seu auditório

Toda a *síntese* televisiva é regida pela estética do grotesco, mas geralmente presta-se mais atenção e se dirigem mais críticas aos formatos de auditório mais óbvios ou mais rebarbativos, como o programa do *Ratinho*, que é modelar. Ratinho é o apresentador Carlos Massa, homem de raciocínio rápido, um tanto truculento. Os quadros apresentam geralmente dramas familiares, que são *resolvidos* pela mediação do apresentador e de seus personagens/animadores, escolhidos, ao que tudo indica, por suas peculiares características físicas: uma anã, um obeso negro, um rapaz de cabelos longos e trejeitos efeminado, um negro muito alto e forte e outros.

Conflito é o nome do primeiro quadro do programa, com exibição garantida todos os dias. As duas partes de uma briga são chamadas e postas à frente, para explicar o caso e tentar uma solução. Os casos mais comuns são litígios por terrenos e casas, dívidas não saldadas, traições conjugais, problemas de família. A produção do programa oferece advogados para tentar obter um acordo ou encaminhar a questão à Justiça. Outras vezes, quando o problema gira em torno de quantias inferiores a três mil reais, o programa se dispõe a pagar, para acabar com a discórdia.

Não raro, porém, um dos litigantes avança para o outro, insultando e tentando agredi-lo. Aí então, o apresentador não tenta estancar o conflito: devidamente protegido, a uma boa distância guardada, limita-se a comentários. Os personagens/animadores colocam-se na postura ambígua de, simultaneamente, tentar separar e insuflar ainda mais os ânimos, por meio de urros, gargalhadas, gestos estimuladores. A platéia adquire grande importância no clima de bagunça, à moda das feiras, que a produção e os animadores estimulam.

Algumas vezes, os próprios envolvidos concordam em resolver seus problemas amistosamente: fazer testes de DNA para comprovação de paternidade, pagar pensões ou simplesmente aparecer no programa para discutir o assunto, já que em boa parte dos casos o conflito consiste exatamente na procura de um pelo outro, na tentativa de reaproximação ou similar. Nos casos de impasse, o Ratinho

intervém, tentando negociar ou convocando a produção do programa para assumir o fechamento do caso.

Noutro quadro, *tribuna de pedidos*, instalam-se numa espécie de tribuna pessoas que, angustiadas, pedem a Ratinho solução para seus problemas. De todo tipo: uma mulher procura a mãe, que a abandonou há 30 anos; uma senhora não consegue dormir; outra pessoa quer uma cadeira de rodas etc. Aqui, exhibe-se um vídeo dramático sobre a situação e, ao final, gira-se uma *porta*, para se saber se o pedido foi atendido ou não. Geralmente, a resposta é positiva, seja na forma do objeto solicitado ou na de uma pessoa que explicará os procedimentos para obter-se o desejado. Às vezes, o pedinte recebe muito mais do que pediu, a depender do nível de dramaticidade e de empatia por sua situação.

Alheias ou indiferentes às críticas intelectuais, parcelas significativas do povo da periferia urbana de São Paulo comparecem a esse tipo de programa, parecendo aprofundar um pacto simbólico com a televisão. É um pacto perverso, porque vem em nome de uma das bandeiras da modernização republicana, que é o universalismo democrático dos direitos. A mídia, especialmente eletrônica, atenderia a um desejo e a um direito de comunicação instantânea, possibilitada pelas tecnologias da informação, com o acréscimo de circo contínuo para as massas.

Na realidade, porém, a atitude republicana tem pouco de universal e muito do que caracterizou a república brasileira: uma elite mascarada de europeu, desfilando sua pretensa modernidade para um povo *bestializado*. Ou melhor, para um público bestializado, pois, como já sustentava Lima Barreto, *O Brasil não tem povo, tem público*.

Une épistémologie de la peinture
depuis l'humanocentrisme de la
Renaissance jusqu'à l'univers
post-humain actuel

MARIE CARANI
Université Laval/Canadá

Resumo

Com o propósito de evidenciar a epistemologia da pintura ocidental, que vem sendo praticada desde a emergência da perspectiva albertiniana aos nossos dias, a Autora apresenta um amplo painel de história da arte, considerando as transformações da sensibilidade artística e humana. Inicialmente, detém-se nas metáforas visuais e espaciais do *distante*, do *próximo* e do *plano*, termos que balizam as noções de *representação* e *apresentação*, que se desenvolvem do Renascimento ao Modernismo tardio. Em seguida, examina o Pós-modernismo, por vias das noções pós-visuais de hibridismo, de simulação, de mestiçagem, de interdisciplinaridade. E conclui, com as manifestações artísticas atuais, que entrelaçam novas tecnologias da informação e comunicação de massa (TV, Vídeo, Cinema), além de confrontarem questões como reprodução humana e pós-humana.

Palavras-chave

História da Arte, semiótica visual, pintura visual e pós-visual

Abstract

Aiming at evidencing the occidental painting epistemology, which has been practiced since the emerging of the Albertinian perspective to these days, the author presents a huge panel of History of Art, considering the transformation of the artistic and human sensitivity. In the beginning, dwells on the visual and spatial metaphors of *distant*, of *proximate*, and of *plane*, terms that demarcate the notions of *representation* and *presentation*, developed from the Renaissance to the late Modernism. Secondly, it examines the Post-modernism through the post-visual notions of hybridism, simulation, crossbreeding, and interdisciplinarity. It is conclude with the current artistic manifestations, which interlace new technologies of information and mass communication (TV, video, cinema) and confront questions such as human and post-human reproduction.

Key words

History of Art, visual semiotics, visual and post-visual painting

Problématique générale

Dans l'optique d'une théorisation de la peinture pratiquée en Occident au regard des transformations des sensibilités humaines et artistiques, j'entends m'arrêter aux métaphores visuelles et spatiales du lointain, du rapproché et du plat qui ont jalonné en termes de *représentation* ou de *présentation* son développement depuis la Haute-Renaissance jusqu'au modernisme tardif. J'entends m'intéresser aussi à la raison picturale post-moderne née sur les ruines de cette téléologie évolutionniste moderniste à travers des notions post-visuelles d'hybridité constitutive, de simulation, de métissage, d'interdisciplinarité ou d'intermédiaticité. Je conclurai sur les manifestations artistiques les plus actuelles s'amalgamant la technoscience, c'est-à-dire les nouvelles technologies de l'information et de la communication ainsi que la reproduction humaine/post-humaine.

En guise de lieux épistémologiques visuels ou post-visuels, à travers des jeux de points de vues, de rapprochements des plans, de platitude de la surface peinte, de distances et de perspectives, ces moments de rupture ont permis, d'une part, aux peintres comme aux spectateurs de transiter de l'universalité à la singularité de l'œuvre picturale, c'est-à-dire du super-code figuratif et mimétique traditionnel à l'infra-code plastico-visuel moderniste du tableau. Puis, d'autre part, ils ont rendu possible, dans un élargissement critique de la pratique picturale, de voyager vers le mode simulacré en peinture ou vers la peinture-installation de façon à prendre en charge un univers contemporain complexifié, démultiplié, fait de souvenirs, de citations, de massmédias, de nouvelles cosmologies

art/vie, ainsi que de perceptions, d'affects et de sensorialités reconquises.

Ce sont ces moments de mutation et de transition particulièrement intéressants pour la pensée sémiotique appliquée à la peinture pratiquée que je veux interroger ici. Cette discussion, née des confluences et des interrelations méthodologiques possibles entre l'histoire de l'art et la sémiotique visuelle (Carani, 1992; 2000-2001; 2001), fait partie d'une étude sémiotique plus large sur les conditions de possibilité de traverses discursives, de ponts jetés en peinture du visuel au post-visuel.

Le tableau albertinien, le régulateur perspectif

Toute réflexion sur la peinture occidentale nécessite qu'on s'arrête tout d'abord au problème de l'iconicité, si on entend par là en même temps le principe comme l'objectif de la mise à l'ordre et de la signification du monde des choses par le semblable, par la mimésis. Un constat de départ peut d'ailleurs être avancé à cet égard, à savoir que l'iconicité comme concept capital de la représentation naturaliste s'appuie sur l'idée promulguée à la Haute-Renaissance qu'autant dans la culture que dans les arts visuels, le fonctionnement et l'encodage de la perception et de la connaissance en général reposent sur le phénomène heuristique de la ressemblance auquel se greffent, en corollaire, des règles de similarité et de reproduction exacte de ce modèle du savoir tel qu'on croit alors le connaître. Agissant sociosémiotiquement en tant qu'un ensemble régularisé de sens ou qu'un système symbolique structuré et organisé impliquant à la fois une convention culturelle, une signification canonique et une direction donnée, ce modèle iconique permet ainsi de régir la majeure partie des dires, des gestes et des faire de la vie sociale et de la vie personnelle, ainsi que les développements artistiques (Carani, 1998a).

D'une part, appliquée à la société, l'iconicité crée notamment l'illusion que tout dans l'univers se ressemble et que rien ne change. L'iconicité nourrit en ce sens une certaine idée totalitaire de la culture qui veut que, dans l'idéal, nonobstant leur milieu, leur sexe, leur

classe sociale d'origine ou leur être de classe, tous ses membres soient unis par un passé commun, par une même langue, par un territoire partagé et par des formes d'organisation socio-culturelles comme socio-esthétiques semblables. C'est dire que, par définition même, la notion d'iconicité aura été au premier chef dans l'histoire humaine un véritable *construct*, à savoir un construit socio-culturel déterminé, voire surdéterminé, par les codes sociétaux dominants d'une époque. D'autre part, appliquée aux arts visuels, et en ce qui nous concerne plus spécifiquement à la peinture, l'iconicité supporte deux concepts sacralisateurs de l'univers du visible, deux valeurs interreliées de représentation modélisante du savoir visuel et plastique (Carani, 1989; 1994a). À travers cette question de l'iconicité, on s'attache d'emblée en premier lieu à une notion d'imitation de la nature, c'est-à-dire à une théorie mimétique remontant à la formule aristotélicienne, *l'art imite la nature*, d'où la mise en service d'un concept de *ressemblance iconique* compris comme étant le premier garant ou le premier fondement de la valeur artistique du tableau. Par ce recours à un tel concept de ressemblance, l'artiste veut se dégager de la conception médiévale selon laquelle toute image de peinture serait puisée dans l'âme de son créateur. Dessiner, et peindre, deviennent dès lors à partir de la Haute-Renaissance italienne des moyens privilégiés de connaître et d'explorer les raisons ou les causes des apparences naturelles, ainsi que leurs structures cachées, et aussi de réaliser en conséquence une incarnation visualiste de la nature (Ribon, 1988). Dans ce nouveau contexte artistique, la ressemblance mimétique est donc comprise en peinture comme un absolu, comme un dogme, comme une visée esthétique unique qu'il faut s'efforcer d'implanter.

C'est pourquoi, en second lieu, l'iconicité sert aussi de prime abord de véhicule privilégié à l'idéal théorique d'une *fenêtre ouverte sur le monde* qui, à partir de la Haute-Renaissance, est développé en peinture en guise de nouvelle vision épistémologique du monde sur la lancée des expérimentations perspectivistes de Brunelleschi en architecture. L'iconicité comme notion galvanisante entend y traduire la place que l'homme occupe désormais au centre de tous les discours, et qu'il occupera ensuite pendant les Lumières

sous le parapluie de l'humanisme. On s'efforcera alors d'inventer une procédure formelle pseudo-scientifique et mathématique pour en rendre compte, la perspective, c'est-à-dire le rendu proportionnel des figures et des objets iconisés disposés dans l'image peinte selon le théorème d'Euclide où prédominent spatialement les rapports des pleins et des vides, des figures et du fond. L'objet pictural euclidien engendré par cette perspective est, en conséquence, un objet substantiel, autonome, volumétrique et isolable, que l'on associe par convention à l'objet naturel, et charriant par le biais de ce conventionnalisme naturaliste-volumétrique même un ensemble de valeurs et de significations visuelles et plastiques implicites redevables d'un niveau élevé de symbolique visuelle.

À travers le développement critique et plastique d'un tel schème perspectif rationnel déployant la vue sur la troisième dimension et comprenant à cet égard des formants de base, ainsi que des lois d'organisation de ses éléments constitutifs, Alberti, dans son *Della Pittura* de 1436 et ensuite Vasari par après, en 1568, dans ses *Vite* qui sont des commentaires sur les peintres de son temps, prétendent fournir aux peintres la possibilité de décrire et de représenter directement sur le tableau peint le spectacle du monde naturel. Même démarche théorique et même revendication plastique également à leurs époques respectives chez Manetti, Ghiberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Dürer, Gaurico, etc. Tout adviendrait esthétiquement dès lors en vertu de la maîtrise technico-mathématique qu'a le peintre renaissant et post-renaissant de ce mécanisme de construction spatiale euclidienne qu'on nommera dans les manuels de peinture, la perspective linéaire ou perspective centrale. D'où les exhortations et les exigences qui sont mises de l'avant à cet effet par les théoriciens-peintres ainsi que par les commentateurs de la peinture pratiquée qui, les uns comme les autres, se proposent d'installer d'office, en peinture, un idéal-type de *représentation* du monde comme de l'homme au monde. Car, en effet, les premiers définisseurs de la perspective auront tous adhéré à une même procédure picturale idéale: fournir la possibilité d'une *représentation* sur le tableau peint d'objets et d'espaces selon une fiction réaliste devenue par un mécanisme de transfert refaisant

constamment l'articulation optique du champ de vision en vertu d'une scène narrative basée sur les attributs spatiaux de l'espace euclidien, un stratagème discursif manipulateur qui impose une attitude de réception particulière.

Cette perspective présuppose encore un investissement figuratif dense, structuré et organisé, appelé iconographie/iconologie (Panofsky, 1955; Carani, 1999), qui, à travers sa métaphorisation de la vision, impose dans la bidimensionnalité du plan la tridimensionnalité des corps existant dans l'espace, soit un type de représentation dominant comme modèle: c'est-à-dire une figure perspective en projection orthogonale qui sert à démontrer théoriquement aux peintres un savoir-faire technique doublé d'une valeur autant expressive que symbolique. Il faut signaler à cet égard que cette dimension sémiotique suppose, non seulement un ancrage dans le sociétal ou dans la tradition culturelle ainsi que des propositions à caractère symbolique portant sur les structures des sujets humains et leurs relations avec le monde, mais aussi au niveau du code pictural de la représentation, comme je l'ai proposé et défini ailleurs (Carani, 1989; 1991; 1994b; 1996), l'idée d'un sens qui se glisse dans la procédure technique comme telle du *faire voir*. La question de la perspective, en se greffant au problème du regard, à celui de l'identification visuelle des espaces et des objets représentés, supporterait donc un message doublement pertinent du point de vue de la pensée sémiotique.

En vertu du principe philosophique de la distinction euclidienne des corps qu'ils installent à la base de leur système de représentation en perspective, ces mêmes théoriciens-peintres et commentateurs de la construction perspective se proposent, en outre, de déterminer les principaux constituants du langage visuel de l'objet mimétique à partir des lignes ou des formes-contours dessinés, supposément objectifs, des êtres et des choses, leur assignant, en particulier, des lieux identifiables tenus à grande distance les uns des autres dans les profondeurs du tableau peint. Pour la peinture linéaire albertinienne, les formes fermées-sur-le-fond en tant que ces formes-contours dessinés susceptibles de recevoir une nomenclature verbale d'ordre iconique, représentent alors par, et dans

leur fermeture linéaire même, une réalité imagique permanente du plan du contenu qui serait réalisée, sur la base du schéma perspectif mis en oeuvre au plan de l'expression, d'une façon tridimensionnelle sur la bidimensionnalité du plan-support pictural (papier, toile, bois). En sa longue histoire, l'idéal-type de structuration et de représentation de l'espace qu'est le tableau albertinien devient à partir de ce moment sans beaucoup de changements ou de transformations, la *costruzione legittima*, soit le modèle programmatique, reprogrammatique, faisant et refaisant l'image au gré de son canon compositionnel. On en fait, par ailleurs, l'axiome essentiel des discussions esthétiques et plastiques, depuis Vasari jusqu'à Cézanne, en passant par Leonardo énonçant que la peinture la plus louable doit se conformer à l'objet imité, Van Eyck découvrant les propriétés siccatives de l'huile de lin qui permettrait à la peinture d'égaliser enfin la nature, Poussin posant la délectation comme fin ultime de l'imitation artistique, Félibien érigeant la mimésis en dogme inébranlable de l'art, l'abbé Dubos subordonnant l'art à la nature ou encore Ingres suggérant que les fautes des peintres viendraient d'un manque de nature. D'où, en fin de compte, un modèle heuristique du savoir qu'on s'autorise et qu'on s'emploie à enseigner dans les différentes Académies de peinture en Europe.

Les différents éléments visuels et plastiques que met en scène le tableau linéaire occidental feront ainsi sens, à partir de la Haute-Renaissance italienne, en relation à cet espace mimético-perspectif où ils s'inscrivent, par la manière dont ils l'occupent ou s'en absentent, suivant la cartographie d'Euclide (Damisch, 1987). Plus particulièrement, appuyée par les jeux formels des figures iconisées (c'est-à-dire leurs positionnements, leurs hiérarchisations, etc.) et par ceux du *chiaroscuro* (les dégradés de couleur etc.), ainsi que par les effets gravitationnels des masses figurales, sans oublier les lignes de fuite et les lignes de sol marquées dans les architectures des plafonds et des sols (*via* les rendus du dalage, etc., comme, par exemple, dans les panneaux de *La profanation de l'hostie*, 1465-69, d'Uccello), la cartographie même du réseau perspectif rend possible l'inscription dans le tableau albertinien des raccourcis indispensables à toute volonté théorique de représentation illusionniste de l'image

en une certaine profondeur visuelle *s'ouvrant sur l'infini*. Car, de cette coupe spatio-temporelle désignant avant tout le rapport avant/arrière dans le tableau ainsi que la hiérarchisation des figures iconiques comme des plans résulte, en effet, un espace creusant, c'est-à-dire un espace qui se manifeste en creux sous ces mêmes figures iconiques, et non plus d'une façon courbe, comme dans la peinture de l'Antiquité, ou en arête de poissons, comme dans la peinture médiévale, ou encore en perspective inversée comme dans la peinture d'icônes byzantine ou russe (Carani, 1994a). De plus, via cette coupe spatiale dans l'image peinte, on dédouble plastiquement la métaphore albertinienne de la fenêtre du regard. Les pleins et les vides euclidiens y ouvrent métaphoriquement cet espace déchiffrable à l'action des figures représentées. Défini comme un espace apparemment tridimensionnel qui semble s'étendre en profondeur derrière la surface peinte bidimensionnelle, le contenu plastique perspectif (figures, éléments, intervalles, etc.) devient ainsi véritablement une «fenêtre sur le monde», une fenêtre par laquelle on regarde une portion de l'univers visible. Le *Christ mort*, dit souvent *Le Christ en raccourci*, de Mantegna, de 1480, demeure l'une des figures les plus saisissantes de ce triomphe du principe mimétique en peinture occidentale (Thürlemann, 1980).

À la suite de cette mise en perspective linéaire ou centrale, pendant plus de 500 ans de peinture figurative, la peinture sera donc présentée conventionnellement comme une pratique artistique structurée et composée «en creux» sous la surface peinte, c'est-à-dire *en profondeur* tridimensionnelle illusionniste sur la surface plate, bidimensionnelle, du support du tableau et ce, de façon à recomposer et à reconduire le système fermé du semblable de l'objet naturaliste/volumétrique. Autrement dit, ce qu'on appelle en histoire de l'art le réalisme de la représentation imagée du monde naturel y est pris en charge par un tel *effet perspectif* qui affranchit le regard, qui instruit et qui éduque par cette construction même. Le prototype de la perspective linéaire qu'on s'acharnera longtemps à parfaire, constitue donc bien le crédo de cette vision réaliste fixant comme vrai et exact ce qu'elle donne à voir en tant qu'une portion de l'univers du visible. Leonardo, par exemple, recommandera de prendre un miroir

pour refléter le modèle vivant et suggérera de comparer ce reflet à l'oeuvre peinte afin de voir si la copie est conforme à l'original. En guise de caution de fidélité à la nature, il imagine même de réaliser ses propres tableaux sur une vitre derrière laquelle les paysages disparaîtraient. Pour régler les problèmes de narration de la figuration, dans la foulée des enseignements d'Alberti et de Leonardo, Dürer élabore pour sa part un appareil de quadrillage ou de mise à carreaux de façon à peindre correctement en perspective le rendu récessif des personnages et des objets dans la profondeur de l'image peinte. Il conseille à ses élèves d'utiliser une telle grille de transcription pour traduire plastiquement la superposition proportionnelle des figures tirés de l'univers nommable dans l'avant et dans l'arrière du tableau albertinien, et entend l'illustrer exemplairement dans son fameux *Dessinateur à la femme couchée*, de 1525.

Pourtant, à tous égards, d'Alberti à Dürer, et après coup dans les Académies européennes, il s'agissait là avant tout d'une illusion picturalisée forçant un mode de vision particulier de la part tant du peintre que du spectateur. C'est que les concepts de focalisation, de perspective, de point de vue, de point de fuite, etc., qui ont été convoqués et discutés *supra*, interrogent tous au premier chef un phénomène hautement réducteur et manipulateur de simulation de l'espace moyennant le dispositif régulateur perspectif. La saisie de l'objet pictural albertinien se muterait ainsi par le biais d'une translation symbolique référentielle en un stratagème discursif qui crée entre les peintres et les spectateurs un espace métaphorique à sens unique (Carani, 1996; 1999).

La métaphore du lointain

On l'a démontré, depuis la Haute-Renaissance jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle, on associe de prime abord en théorie et en critique de la peinture la question de la perspective linéaire ou centrale à la construction d'une illusion picturalisée, soit à la «représentation» factice de l'univers reconnaissable, tridimensionnel, sur la bidimensionnalité du plan pictural. Cependant, parallèlement

à cette mise en perspective du tableau relayée par les discours théoriques et académiques, le spectateur de l'œuvre picturale était également amené pour sa part et ce, pour la première fois dans l'histoire humaine, à identifier l'univers du discours artistique avec son propre univers de sujet pensant et percevant. Fried (1980), Bryson (1983), Damisch (1987) et Bal (1991) ont entrepris d'élucider en tout ou en partie cette attitude de réception bien particulière que véhicule la perspective et qui émerge au premier chef au plan de la réception du tableau albertinien. Selon eux, tout semble s'être passé comme si, d'emblée, nonobstant leurs importantes différences iconographiques et/ou stylistiques, les peintres occidentaux ont généralement accepté et réaffirmé à tour de rôle, après Alberti, Dürer etc., l'idéal-type de peinture mimétique, à savoir la métafiction réaliste proposée comme sens et signification de l'œuvre picturale. Leurs tableaux sont réalisés dans la conviction et dans la reproduction de cette optique discursive. Et, pour ce faire, ils sont ingénieusement composés en tant qu'illustrations géométriques de façon à faire coïncider ou à faire converger projectivement, d'une manière qui restait tout à fait arbitraire et artificielle cependant, on entend l'expliquer, le point de vue du spectateur et le point de fuite marqué par l'artiste dans le tableau.

C'est que l'imitation perspectiviste construite par le peintre occidental à l'écoute du modèle théorique albertinien doit faire virtuellement pénétrer dans les profondeurs de l'image représentée en faisant croire que l'espace du spectateur s'y prolonge (Carani, 1989; 1991; 1994a). Il en résulte pour un observateur correctement placé devant l'image mise ainsi en perspective creusante, l'impression de regarder visuellement, par une fenêtre, sur le monde. Cette position perspective idéale scipte donc l'oeuvre narrativement et unifie son espace représentationnel. Pourtant, c'est seulement au prix d'un subterfuge visuel que ce mode de perception peut effectivement se réaliser, se produire, même s'obtenir car, pour cela, il faut faire intervenir une connaissance purement utopique des mécanismes de la vision humaine, ainsi qu'une mise en scène tout aussi fallacieuse de l'*istoria* représentée que celle-ci soit d'ordre historique, biblique ou allégorique, peu importe. C'est qu'en réalité, cette mise en

perspective est obtenue à partir d'un faux-semblant visuel en ce qu'elle s'établit dès l'abord théoriquement en fonction d'un point de vue qui est considéré et présenté arbitrairement, sans autres explications, comme l'apex d'une soi-disante pyramide visuelle ayant pour sommet l'œil de l'observateur et pour base l'objet à représenter. Jusqu'aux pratiques modernistes de la fin du 19^e siècle et des premières décades du 20^e siècle qui ouvriront alors l'image peinte à des sens non-euclidiens, on le verra *infra*, les mécanismes de perception et de réception du tableau sont toujours ingénieusement fondés par convention, par dogme, sur une telle définition courante du plan pictural comme intersection de cette même pyramide de la vision.

En outre, cette nouvelle convention perspectiviste engage d'installer et d'imposer une condition de la représentation visuelle qui n'a rien à voir avec l'objectivité rétinienne de la vision humaine, à savoir dans ce cas-ci l'hégémonie d'une vision purement utopique devant correspondre à celle d'un œil unique, et immobile, placé à une hauteur et une distance fixes du plan pictural. C'est ce mode de vision artificiel (d'où son appellation alternative de *perspectiva artificialis*) en structure centrifuge qu'on associera en histoire de l'art à la perspective centrale. Suivant cette mise en place particulière des lignes du regard de la peinture linéaire, outre la disposition et l'ordonnancement des figures iconiques, la dimension et la position de tous les objets contenus dans le tableau peint doivent obligatoirement être déterminées en fonction de leur éloignement réciproque par rapport à cet œil strictement immobile, à défaut de quoi on observerait supposément dans l'image peinte une inconstance néfaste et inacceptable des rapports ou des relations (formelles) entre les objets représentés. De plus, puisque le sens strictement orienté de ce regard met en place un réseau virtuel de lignes de fuite qui, coupant le plan pictural, semblent converger projectivement et se rejoindre en un point fixé à l'infini, ou dans la profondeur lointaine du tableau, ainsi définie mathématiquement, une telle mise en perspective semble faire habilement converger, dans ce même lointain récessif marqué visuellement et spatialement dans l'image peinte, le point de vue et le point de fuite.

Au demeurant, en vertu de cette définition mathématico-formelle, la perspective linéaire ou centrale veut donc réduire à la fois le corps du spectateur et celui du peintre à un point théorique, un point d'où la peinture est vue dans son intelligibilité, dans la véracité du récit qui y est fait de l'*istoria*, soit ce qu'on nomme depuis lors le *point de perspective*. Mais, on l'a compris, pour voir le vrai peint, ce point se doit d'assigner péremptoirement un emplacement coercitif aux corps (faussement) immobiles du spectateur et du peintre, d'où la mise en place d'un véritable dispositif de fiction généralisée (et non de réalité). Autrement dit, ce dispositif artificiel consiste à reproduire la vision démagogique d'un oeil unique, puis à organiser l'ensemble des objets représentés visuellement sur la surface picturale à partir de cet unique point de vue.

Tel que l'a décrit et commenté Hubert Damisch (1987; Carani, 1998a) dans le cas des fameux panneaux de Brunelleschi, par exemple, le regard est réduit là exclusivement à un tel oeil unique devant se cacher derrière la peinture pour la voir dans un miroir. Pour cette démonstration, le peintre-spectateur commence par regarder le Baptistère de Florence en le visant à travers le trou pratiqué à cet effet au dos du panneau où il est peint en miniature. Puis, de l'autre main, il cache le vrai Baptistère au moyen du miroir où le reflet de la peinture vient cacher et remplacer l'objet réel. Pour Brunelleschi, cette substitution fictive, ce transfert illusionniste, suffit à montrer la vérité même de l'image, peinte pourtant en reflet (Arasse, 1983). Suite aux premières expériences perspectivistes de Brunelleschi, Alberti précisera la portée de cette expérimentation en évoquant l'emplacement précis à donner au point de projection centrale sur la surface peinte du rayon de l'oeil du peintre/spectateur. Quand Alberti suggère de placer ce point à la hauteur de l'oeil des personnages peints, il entend appuyer encore plus la (pseudo) vérité du spectacle représenté dans l'image en établissant une continuité mathématique factice, un faux continu entre l'espace particulier du spectateur et celui des choses peintes dans l'image, ce qui revenait alors en ce sens à soumettre complètement le spectateur, son corps réel ainsi que son point de vue, à l'espace purement fictif (fabriqué, construit, scénographiquement simulacré) de la peinture.

1435 constitue donc bien un repère incontournable pour l'histoire de l'art, et plus particulièrement pour l'histoire des systèmes de représentation picturaux. Avec la publication à cette date, puis avec la diffusion subséquente des thèses d'Alberti commence ce qu'on reconnaît depuis ce moment comme le plus grand bouleversement dans la dictée artistique. Car en plus de définir et de décrire en s'inspirant de Brunelleschi les procédures scientifiques nécessaires à la représentation en perspective, Alberti signale déjà avec force dans l'optique de les censurer, de les condamner, de les dénoncer, les possibilités d'erreurs, les troubles, les déviations, les dérèglements ou les perversions vis-à-vis de la norme qui peuvent s'infiltrer dans ce système de représentation du monde. D'entrée de jeu Alberti procédait ainsi à une importante réduction idéologique en jouxtant la fonction scénographique ancrée dans la mimésis au jeu perspectif linéaire proprement dit. Cela peut expliquer à la fois le sentiment de contrainte, comme l'idée de pouvoir, qui seront généralement associés par la suite tant à la métaphore albertinienne de la vision qu'au dispositif perspectif comme tel dans l'histoire de la peinture occidentale (Panofsky, 1975). Paraphrasant les propositions de Damisch (1987; Carani, 1994a; 1994b; 1998a), on peut certes saluer là un coup de force théorique et conceptuel qui apparaît une effectuation réussie; on peut y voir l'établissement d'un canon, d'une doxa, mettant au point dans l'histoire de la peinture, comme norme et comme tradition, tant une esthétique qu'un modèle systémique de représentation visuelle, c'est-à-dire une règle totalitaire de ce qu'il faut montrer (et donner à voir) à l'oeil. Bien plus tard, au milieu du 20^e siècle, témoignant de l'extension transhistorique de cette monstration normée en arts visuels, Marcel Duchamp insistera encore sur l'aspect fallacieux et restrictif du point de vue perspectif traditionnel dans ses *Étant donnés: 1 La chute d'eau, 2 Le gaz d'éclairage*, de 1946-66, car l'artiste y impose des contraintes, des restrictions et des contrôles au regard du spectateur, manipulant à l'extrême, par exemple, tant son angle de vue ou sa visée, sa position corporelle de spectateur, que ce qu'il peut effectivement voir de la scène représentée (Krauss, 1977).

Le détail peint, l'écart créateur

Cependant, au coeur même de la peinture d'histoire d'ordre mythologique ou allégorique, malgré les diktats imposés *ex cathedra* de l'extérieur de la pratique picturale par les théoriciens-peintres ou par les commentateurs, plusieurs peintres réussissent, consciemment ou non, à dépasser, à outrepasser ou encore tout simplement à contourner en tout ou en partie les limites structurelles imposées par le canon. Comme l'ont étudié en particulier les français Georges Didi-Huberman (1990a; 1990b) et Daniel Arasse (1983; 1992), dans l'art de la Haute-Renaissance déjà comme dans ses antécédents et aussi dans ses séquelles, c'est-à-dire chez Giotto, Masaccio, Fra Angelico, Donatello, Leonardo et Raphaël, puis subséquemment du Baroque à l'Impressionnisme, avec Rembrandt, Rubens, Vermeer, David, Ingres, Goya, Géricault, Friedrich, Constable, Turner, Delacroix, Millet, Renoir, etc., des détails peints ont souvent fait intrusion (ou irruption) à la surface des tableaux mimétiques par le biais d'un travail visuel relevant du niveau matériologique de la facture même de la plastique, soit en vertu des propriétés particulières de leurs pigments de peinture, de celles de leurs couleurs (ou de leurs formes colorées), de leurs angularités et aussi de leurs textures surprenantes.

Signes sémiotiques de la présence opératoire dans l'image peinte d'un *faire* artistique du peintre s'inscrivant dans les marges ou dans les frontières du système fermé du semblable de l'objet pictural naturaliste/volumétrique, c'est-à-dire principalement dans les périphéries entourant les figures centrales hégémoniques, dans les fonds de l'imagerie figurative rythmant les pleins et les vides euclidiens ou encore dans des plans spécifiques (premiers plans, plans intermédiaires, arrière-plans, etc.), ces écarts (très) significatifs par rapport au donné figuratif-mimétique dominant, par rapport à la dominance, soulignent le rôle et la fonction déterminantes d'un tel agir pictural en guise d'infra-code subversif dans un renversement éventuel des codes picturaux.

Sans qu'on s'en rende encore bien compte toutefois en raison de la présence surdéterminante de la référence iconique, à partir de

cette autoréférentialité nouvellement assumée de la surface matérielle de la peinture, le tableau occidental se trouve pour la première fois (re)travaillé, reconstitué, reformulé esthétiquement dans les périphéries du faire-image mimétique. De tels écarts plastiques, qu'en regard du code socialisé de l'espace de représentation albertinien on peut nommer avec Didi-Huberman une *dissemblance* (par rapport à la ressemblance ou par rapport au système du semblable), contreviennent donc localement à partir de la Renaissance, et longtemps après, en tant que rapprochement matiériste du tableau-objet, c'est-à-dire comme signe visuel resté au plus près d'un travail créateur de la surface peinte. Cela en fait un détail ou un fragment significatif par rapport au tout ensemble, c'est-à-dire un fragment-signe de surface qui agit épistémologiquement comme une pure plasticité, comme une pure peinture de représentation de l'objet *vs* l'iconicité sémantique descriptive du détail représentatif. C'est ainsi que le détail plastique d'un objet ou d'une figure iconisée se sera constitué, à travers cet écartement matériologique même, dans une distance visuelle et spatiale à lui, comme une altérité du plan de l'expression par rapport à la peinture archi-codée du plan référentiel du contenu.

De plus, ces prégnances matérialistes supportant les formes-figures gestaltistes d'ordre iconique peuvent être interpellées chez Fra Angelico (*La Madonne des ombres*, c.1438-1450) et chez Leonardo (*La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte-Anne*, c.1508-1510), comme plus tard chez Constable (*The Hay Wain*, 1819-21), chez Turner (*The Burning of the Houses of Parliament*, 1834-35) ou chez G. Moreau, au regard de leur textualité visuelle propre nouvellement située dans le rapproché (*vs* le lointain), dans un certain rapprochement proxémique des plans en surface qui signale spatialement l'irruption formelle de sa plasticité constitutive. En témoignent, par exemple, les *pans* de peinture privilégiés par Fra Angelico dans ses fresques des corridors et des cellules du Couvent de San Marco, à Florence (Didi-Huberman, 1990a). C'est dire que, tant le détail ou le fragment-signe plastique en guise de signe-matériau travaillé par l'artiste occidental dans le creuset de l'iconisme que le rapproché ou le proxémique en tant que cette qualité spatialisante

tout à fait particulière de la matériologie plastique, étaient donc déjà présents dans la structure de l'espace perspectif du lointain iconique, mais y étaient demeurés occultés, tus, ignorés ou tout simplement secondarisés derrière l'iconicité régulatrice.

À ce sujet, Michael Fried (1980) s'est arrêté au niveau de l'imagerie française de l'époque de Diderot à des notions d'absorption et d'anti-théâtralité (lire: d'anti-albertinisme) pour bien marquer que de telles différences de détails et de distances (par rapport à la doxa) sont alors, en fait, en peinture pratiquée un véritable problème spatial, un problème de traitement de la spatialisation, pour de nombreux peintres évoluant en présence des discours esthétiques prédominants. D'autres chercheurs ont également reconnu dans le même sens, qu'en pratique, malgré le canon, plusieurs peintres connus et moins connus n'ont certainement pas suivi à la lettre la leçon théorique d'Alberti ou encore celle de Dürer quant aux schémas et aux règles de construction légitime de l'image peinte (Arasse, 1992). Ils ont plutôt joué régulièrement avec ce dispositif ou ce stratagème heuristique de façon à manipuler l'espace et ses figures de représentation selon des pratiques plastico-visuelles originales, inédites, dont la présence n'est pas sans altérer, sémiotiquement parlant, l'énonciation picturale proprement dite, le sujet de cette même énonciation picturale (le peintre/spectateur qui est engagé dans l'image et son regard), ainsi que le sujet (ou le contenu figuratif) de l'énoncé.

Des dérogations ou des démentis importants se retrouvent ainsi à la sortie de la Renaissance dans les propos comme dans les oeuvres de Leonardo, mais aussi, et c'est plus surprenant encore en raison même de ses apports théoriques personnels, on l'a dit, à la consolidation de la doxa, chez Dürer: ainsi, quand Leonardo parle de peinture en termes de *cosa mentale* ou quand Dürer discute des *figures intérieures d'un bon peintre*, par exemple, ils pressentent et manifestent chacun à leur façon une certaine prise de distance, une certaine déviation vis-à-vis du modèle clos. De même, contrant le prototype perspectif unitaire central, la variabilité historique des systèmes de perspectives identifiée par Panofsky dans l'histoire humaine (Carani, 1989; 1994a; 1998a) en est également l'expression

en peinture renaissante, post-renaissante, puis en peinture moderne. (Notons que Panofsky a également identifié la présence d'autres types de perspective non centrales avant la Renaissance, à savoir la perspective courbe de l'Antiquité gréco-romaine et la perspective axiale ou en arête-de-poissons de l'époque médiévale). Sous les Cinquecento et Seicento italiens, en outre, les réflexions esthétiques que certains théoriciens-peintres portent sur leurs productions picturales en fonction de l'affirmation de leurs propres personnalités artistiques, c'est-à-dire en fonction de ce que Arasse a nommé les perspectives du moi (Arasse, 1983; 1992), interrogent en même temps la main-mise et le contrôle que la représentation linéaire classique exerce indument sur le rendu imagier ainsi que sur le contenu de la scène de peinture.

Par exemple, quant à la fois la fonction et à la construction perspectives elles-mêmes, les définitions possibles du point de convergence du système de droites parallèles - à savoir, la correspondance point de vue/point de fuite de la perspective linéaire - inaugurent chez les peintres les plus courageux ou les plus audacieux une série de recherches ponctuelles pouvant apporter à terme une contradiction effective (et souvent de fois efficace) au dogme monoculaire albertinien. On peut mentionner à cet égard les recherches qui sont menées alors sur les multiples points de vue, tels ceux employés par Raphaël dans son fameux tableau, *L'École d'Athènes*, de 1509-10, dans le but de dynamiser les figures de représentation par le biais de différentes perspectives du lointain coexistant dans un même texte visuel en tant que des formes symboliques répondant à différents besoins de spatialisation; sur les doubles points de fuite; sur la perspective atmosphérique développée par Leonardo pour rendre compte de l'indéfinition dans le lointain, c'est-à-dire de l'absence de clarté visuelle des objets situés dans le lointain récessif du tableau albertinien et de leur couleur bleutée qui rappellerait ainsi les effets atmosphériques, perspective particulière associée à celle du lointain qui sera souvent utilisée ensuite comme alternative spatiale dans la tradition de représentation du nord pour faire leur place aux spectateurs; sur l'horizon très haut ou très bas par rapport à la surface peinte; ainsi que sur la perspective des nuages,

dont on sait qu'elle a été longuement étudiée par Hubert Damisch (1972).

S'ajoute encore *grosso modo* à la même époque que se consolide en Occident la perspective centrale l'exploration parallèle par certains peintres comme Giotto de la perspective inversée de la peinture d'icônes russe (voir Uspenski, 1973); le métier novateur d'un peintre comme Uccello qui accorde une grande importance à la composition complexifiée des figures du premier plan et des plans intermédiaires; d'un Messine qui pervertit avec beaucoup de succès, à Venise, les règles mathématiques de la représentation albertinienne; sans oublier aussi les surprises visuelles qu'apportent les anamorphoses (dans l'acception de Baltrusaitis) dont les peintres jouent de l'illusionnisme visuel ainsi que des contorsions du sujet mimétique, du représenté; les valeurs nouvellement suggestives de l'espace Baroque qui est employé en distance intermédiaire, et non plus creusante, par un peintre comme Rubens dans *La montée au calvaire*, de 1636, pour spiraler formellement les émotions expressives issues des perspectives du moi, ainsi que pour dramatiser les rapports d'interrelation de la forme fermée et du fond; les incongruités d'un peintre comme Ingres qui prend des libertés descriptives avec l'anatomie dans son *Odalisque*, de 1814, conservé au Musée du Louvre; ou encore, la perspective de l'impressionnisme par laquelle tant Renoir (*Nue au soleil*, 1876) que Monet (*Impression, Brume. Le Havre*, 1872) entendent valoriser vers 1870-75 la lumière, ou la texture lumineuse, comme lieu d'investissement matériel de la forme-contour dessinée; et j'en passe.

C'est dire qu'en marge du dogme albertinien, on aura quand même poursuivi en Occident l'exploration ponctuelle de différents autres modèles perspectifs possibles en peinture linéaire, si ce n'est dans un même souffle l'annexion de systèmes perspectifs différents, voire oppositionnels, même contradictoires dans un même tableau. Toutes ces recherches ont pour résultat d'en arriver à diverses systématisations possibles des méthodes de projection centrale, tout en rendant compte désormais de la présence d'une nouvelle raison moderne en peinture pratiquée.

L'autonomie de l'art moderne

C'est au nom de l'autonomie de l'art, et spatialement parlant plus spécifiquement contre le sacro-saint ratio du lointain par lequel on veut narrer et expliquer le monde connu, que les peintres modernes proposent finalement à partir du milieu du 19^e siècle une restructuration complète du tableau albertinien. Mais cette revendication remontait bien avant dans l'histoire des idées critiques et des idéologies artistiques.

Avant Goethe, Diderot affirme déjà que l'art ne se mesure point par rapport à la réalité du monde naturel, mais jouit, tout au contraire, d'une existence souveraine. L'opposition Art/Nature est vue par Diderot dans sa critique des Salons de 1763 et 1765 comme le fondement esthétique du statut d'autonomie de l'art. Goethe insiste ensuite sur la nécessité de distinguer rigoureusement les principes sous-jacents à l'organisation de ces univers, ce qui l'amène à opposer deux types d'oeuvres et de vérité: l'oeuvre de nature qui est un objet proprement dit (un sol, une montagne, une pomme, un être humain), l'oeuvre d'art qui en représente les figures et les configurations spatiales. Loin d'être un inventaire scrupuleux, une copie exacte de la réalité des objets montrés dans l'image peinte ou dessinée, par exemple, l'art est d'entrée de jeu, d'après Goethe, une évocation de la scène de la nature, une prise en charge expressive du visible (Goethe, 1983). Dans le creuset de cette intervention, dès le début du 19^e siècle, le principe mimétique promulgué par une critique essentiellement dogmatique, est confondu par cette question de l'autonomie expressive de l'art. Le mouvement romantique marque, en peinture, les premières affirmations d'une telle autonomie de l'art, notamment l'exaltation du point de vue personnel de l'artiste. La peinture pompier, qui est l'expression la plus immédiate de l'académisme au 19^e siècle et qui voue, en particulier, un culte à la prouesse technique traitée comme une fin en soi de la peinture pratiquée, se définit par ailleurs dès l'abord par une réaction intempestive contre le Romantisme (Bourdieu, 1987). Peu après, le projet artistique de la modernité se développe contre cette instauration pompier d'un art d'école conçu comme un art d'exécution modèle

où le sujet littéraire et héroïque du tableau triomphe pour soutenir et réaffirmer une fonction purement référentielle de l'image peinte.

Lorsque Delacroix proclame que la peinture n'a pas besoin de sujet, il soutient qu'indépendamment de ce qu'il représente ou non, le sujet premier de la peinture est elle-même, dans sa matière, dans sa facture, dans ses moyens visuels. De plus, anticipant de plusieurs années les prises de position des peintres modernes, Delacroix précise à l'un de ses élèves que le véritable sujet de l'artiste, c'est lui-même, à savoir, ses impressions, ses émotions devant la nature, justement parce qu'il lui faut regarder en lui et non autour de lui (Ribon, 1988, p. 71). Dans la foulée de Delacroix, Gauguin déclare que l'artiste doit désormais plier l'objet pictural à sa propre vision, le déformer, le transformer expressivement. Puis Van Gogh, le premier peintre vraiment expressionniste, parle de son désir de faire de telles anomalies, de tels remaniements de la réalité naturaliste pour qu'il en résulte des mensonges plus vrais que la vérité littérale et ce, de façon à pouvoir enfin s'exprimer plus librement, plus fortement. Matisse dit la même chose lorsqu'il déclare poursuivre par-dessus tout plastiquement les voies subjectives de l'expression personnelle (Meschonnic, 1988, p. 63). L'autonomie de l'artiste moderne passe donc maintenant par la recherche et par la découverte de l'intensité picturale, alliée à la force expressive de la plastique. On peut rapprocher encore ces propos de la déclaration prémonitoire de Baudelaire, parlant de l'artiste vraiment créateur: *L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature (...) C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum* (Baudelaire, 1955, p. 125).

Intervenant à l'encontre du super-code mimétique, la peinture moderne ouvre ainsi une brèche importante dans le système du semblable de l'objet pictural naturaliste/volumétrique dans la perspective de reconquérir pleinement la subjectivité de l'impulsion créatrice de l'artiste. En découvrant les voies mystérieuses, insondables, non contrôlées et hautement expressives de l'intériorité, elle permet de libérer et de valoriser cette part libertaire demeurée jusqu'alors insondée de créativité artistique en ne la secondarisant

plus, en ne l'inféodant plus comme avant à des apriorismes ou à des conventions visuelles et plastiques supposément inviolables. La raison moderne laisse donc émerger un versant resté très longtemps caché de la pratique picturale, soit celui qu'on associe aux choix et aux intentions de l'artiste. Le chiasme cézannien l'exprime clairement alors. Des écarts ou des fragments (de sens) plastiques qui, paradoxalement, entendaient en même temps demeurer dans le système renaissant et se situer créativement en dehors de lui, avaient ébranlé dans le rapproché, on l'a expliqué *supra*, l'économie de la vision perspective traditionnelle et parmi les premiers, sinon les premiers, avaient entrepris de disloquer dès lors l'agencement du tableau traditionnel. Mais ce qui était seulement présent là en souterrain, en soubassement dans la surface peinte, se révèle définitivement avec Cézanne comme écartement spatial radicalisé par rapport à la norme entendue du lointain, installant désormais comme nouvel horizon de recherche en peinture les valeurs visuelles et plastiques d'un contre-univers du proche, du proxémique.

Le proclame parallèlement à l'art paradigmatique de Cézanne le théoricien et peintre symboliste moderne Maurice Denis dans une intervention restée marquante pour le développement de la peinture moderne et aussi contemporaine: *se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées* (Denis, cité dans Ribon, 1988, p. 65). À cette intervention phare de Denis, fait écho picturalement Cézanne qui propose de traiter dorénavant la nature entière *par le cylindre, la sphère et le cône, le tout mis en perspective*. Mais maintenant, contre Alberti, Cézanne entend exprimer ses émotions personnelles devant le spectacle naturel en resserrant et en rabattant vers la surface travaillée par le peintre les plans picturaux tant intermédiaires que lointains au moyen d'une perspective dite cavalière, c'est-à-dire vue de haut et de près par rapport à l'objet naturaliste/volumétrique, comme dans sa *Nature morte au panier*, de 1888-1890. Cet exercice de rupture spatiale cézannienne engendre à l'aube du 20^e siècle une réflexion critique des peintres sur l'opacité de la surface picturale devenue support.

Car, après Cézanne, ce plan-support élémentaire ne peut plus être dévalorisé et secondarisé au profit seulement des structures, des marquages et des positionnements statiques dans l'avant et dans l'arrière du tableau albertinien, telle l'entité gestaltiste de la forme-fermée-sur-le-fond. Il revendique dorénavant un nouveau statut planaire qui tourne le dos une fois pour toutes à la géométrie et à la cartographie d'Euclide.

Le proxène, le plan plat moderniste

Une telle fermeture de la fenêtre d'Alberti met plutôt de l'avant, en effet, le non-euclidien, la surface-plan, le plan-transfert sans sacralité aucune. L'espace du tableau moderniste devient une planéité proprement anti-illusionniste, un Plan Originel au sens de Kandinsky, c'est-à-dire une structure-surface, un support-surface plat, opaque ou transparent, dynamisé, lisse ou strié, rayé, parfois même un parchemin et un palimpseste. On assiste alors à une prolifération de tels trajets formels, formalistes, où, en outre, en liaison avec les éléments planaires et plastiques constitutifs, l'absorbement du spectateur dans l'image-plan devient en soi un parcours et un temps privilégiés de réception de l'image peinte. On s'y intéresse, en priorité, à l'espace délimité par le champ visuel (au sens strict), c'est-à-dire aux masses (taches) colorées, ouvertes et virtuelles, interreliées par les interstices d'une systématiquité perspective proxémique. L'annonce sur la lancée du cézannisme, le cubisme analytique de Picasso et Braque, en particulier en sa phase la plus hermétique, la plus abstraite par rapport à la sacralisation visuelle de l'objet pictural naturaliste (Picasso, *L'accordéoniste*, 1911; Braque, *L'Homme à la guitare*, 1911).

La question de l'autonomie de l'art visuel qui consacrait avec l'art moderne le pouvoir expressif de l'artiste contre des règles artistiques arbitraires, établies par quelques définisseurs du goût, prend un second tournant plus radical encore sous le parapluie des avant-gardes formalistes durant le premier tiers du 20^e siècle. Interviennent alors dans la description et dans l'analyse du tableau moderniste, les

éléments ou les formalismes de *présentation* d'une surface bidimensionnelle travaillée de part en part par l'artiste plasticien (Carani, 1996; 1998-1999a). Le formalisme russe tente d'élaborer avec les théorèmes de Taraboukine les principes de description du nouvel objet pictural issu du cubisme et du cubo-futurisme; le futurisme proclame la nécessité de l'éclatement des formes-contours dans le but de rendre compte des interrelations spatiales des objets-en-mouvement d'un univers post-einsteinien; la réflexion critique de Malevich sur la possibilité d'un *monde sans objet* constate l'écart considérable qui existe entre l'expérience spatiale de l'homme et les structures de représentation euclidiennes proposant la présence d'un objet pictural substantialiste, volumétrique et autonome et débouche épistémologiquement sur l'analyse théorique d'un *plan-plane*; l'unisme du constructiviste polonais Strzeminsky entend exacerber cette platitude du plan-support; reconnaissant la fonction dynamique des éléments picturaux au sein des structures spatiales, Mondrian substitue à la notion d'un objet volumétrique celle d'un nouvel *objet plastique* obtenu, d'une part, par la position/dimension des plans de couleur et, d'autre part, par la présence de formes ouvertes et d'énergies périphériques rendant possible la monstration d'un plenum spatial non-euclidien; Pollock, dans ses peintures *all-over*, travaille les réseaux vectoriels en arabesques, les rythmes et les pulsations plastiques de la surface dans la dimensionnalité structurelle des espaces topologiques; puis Barnett Newman et Robert Ryman mettent en place de part en part un espace purement frontal, bidimensionnel.

Donc, comme autant de solutions originales possibles apportées à la question centrale du sujet réel du tableau, les différentes pratiques picturales modernistes pervertissent complètement le credo mimétique et son système de spatialisation. Elles installent d'abord en guise de contre-vue, de contre-vision, de contre-univers formel, la déiconisation, la défiguration, l'aniconicité. Elles font d'ailleurs de cette aniconicité même un principe artistique non-référentiel supportant l'exigence d'un espace non-mimétique, ainsi qu'un besoin élémentaire ou qu'une ultime nécessité de peindre uniquement à partir de ce qui est particulier à la peinture. De même, spatialement parlant, elles valorisent désormais uniquement le proxémique vs le lointain

récessif, c'est-à-dire l'idéolecte du proche ou du plat, soit l'hypothèse d'une bidimensionnalité (ou ses conditions de possibilité) dans le phénomène pictural proprement dit de la plastique contre celle, classique, du creux. Étendant ainsi la charge créatrice des détails peints à toute la surface du tableau, cela soulève la double question de la perception/construction d'un espace, ainsi que celle des représentations géométrales et picturales de la spatialité. Au nom d'une volonté de transformation des structures spatiales, se précise là formellement la place fondatrice de la plasticité de cette surface plate, à savoir, celle des éléments premiers du langage visuel constituant syntaxiquement les signifiants visuels et plastiques: formes, couleurs, tons, textures, luminosités, avec leurs interrelations, ainsi que leurs effets perceptivo-émotifs propres précisant leur ouverture sémantique.

La transformation formelle s'accomplit dans le sens d'une plus forte insistance sur la matière constitutive de la peinture. On affirme là le lieu pictural du tableau comme espace matériel, registre topologique, ou instance de déplacement et de connexion des éléments formels. Les peintres modernistes privilégient alors un travail de réflexion pratique sur l'opacité du support à la différence d'un travail de représentation iconographique (iconologique) en surface. L'aventure picturale du proche, du proxémique, n'est pas étrangère à ce passage de frontière vers la picturalité, si, par picturalité, on entend le lieu de la manipulation et de l'organisation des lignes, des formes, des couleurs, apposées sur la toile, ainsi que l'effet de sens produit par cette manipulation des formants du langage visuel. Cette définition de la peinture répond à une nouvelle logique de la forme qui engage l'artiste comme le spectateur dans une rhétorique de la matérialité. Au subjectivisme déclaré de l'artiste symboliste, fauviste, expressionniste, ou même surréaliste, s'ajoute un objectivisme pictural pour lequel l'émotion et la sensation visuelles ne se trouvent pas dans le sujet ou dans le contenu iconique du tableau qu'ont encore voulu célébrer à leur façon les peintres surréalistes figuratifs comme Dali et Ernst (et, à un degré moindre, les surréalistes plus abstraits comme Masson, Miro ou Matta), mais avant tout dans les signifiants constitutifs du plan de l'expression

plastique au regard de leurs énergies et de leurs positionnements planaires objectifs.

Depuis le suprématisme malévitchien jusqu'à l'abstraction post-picturale américaine, la peinture non-objective, non-figurative et/ou abstraite contemporaine s'auto-révèle et s'auto-présente dès lors quant à l'évolution réelle des structures de l'espace pictural en tant que le degré zéro de la peinture pratiquée depuis la Renaissance, soit comme la perte absolue de toute référence naturaliste et l'affirmation des relations énergétiques des éléments plastiques constitutifs, détruisant la fonction de spatialisation classique de la représentation picturale au profit des qualités ou des valeurs de mouvance proxémique des surfaces topologiques. Problématisant les effets structurels, compositionnels comme symboliques particuliers des référents volumétriques/naturalistes (Carani, 1998b), la peinture moderniste se veut en ce sens, en liaison avec son procès de déiconisation et sa recherche hypothétique de la «platitude» du plan-support pictural, et parce qu'elle renvoie d'emblée à ce propos aux espaces perceptuels organiques intérieurs, et non aux espaces naturels extérieurs, l'incarnation tant gestuelle, lyrique ou abstraite géométrique, des préoccupations subjectives, projectives et expressives de l'homme contemporain pris dans la tourmente de sa quête de libération personnelle et socio-psychologique.

La critique formaliste/moderniste de Clement Greenberg - une métaphore du plat

L'aventure moderniste entendait le plus possible tenir en échec dans le proche ou dans l'indéfiniment proche la superposition cubiste virtuelle forme/fond tributaire des relents naturalistes/volumétriques par le biais des qualités perceptuelles dynamiques des systèmes perspectivistes convoqués en surface: perspective frontale, perspective focale, perspective réversible ou perspective optique qui, comme des lieux topologiques d'ordre visuel et plastique structurés et organisés dans le tableau, entrent conjointement en ligne de compte. Mais en fait, nonobstant les principes théoriques

non-objectifs, a-logiques et de proximité visuelle d'un peintre suprématisiste comme Malevich (Carani, 1998b), par exemple, dans un tableau aussi marquant pour l'histoire de l'art contemporain que son *Carré blanc sur fond blanc*, de 1918, un dualisme fort important demeure toujours là entre les impressions kinesthésiques visuelles véhiculées par l'apparence quasi-monochromique blanche et la structuration spatiale géométrique abstraite avancée par le peintre russe, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, des impressions d'attraction magnétique et de fuite, de mouvement et de résistance, de tension rythmée et de repli, de vague ondulatoire et de calme plat, de revendication et de non-affrontement, etc. D'où une activation et une dynamisation importantes de l'espace proxémique du tableau.

C'est comme si, en fait, Malevitch avait cherché à aborder, à résumer ou à ramasser dans ce tableau traité structurellement en opposition tonale à partir de son monochromatisme ambigü, le vieux dilemme de type euclidien de la forme fermée sur le fond qui était le propre de la peinture perspectiviste héritée de la Haute-Renaissance et avait voulu le dépasser, le transgresser, voire le remplacer par l'établissement d'un nouvel ordre scientifique moderniste fondé d'abord et avant tout sur l'optique et sur la topologie comme nouveaux temps d'appréhension de la structure de l'oeuvre. Le tableau suprématisiste malevichien ne peut donc se déduire, en vertu de sa formulation théorique même, que des conditions objectives qui lui étaient préexistantes comme la forme d'inscription du Plan Originel, le quadrilatère-contour de ses limites, la planéité de sa surface, etc., et était activé comme cohérence en tant qu'unité optique plane. Malevich structure l'oeuvre en fonction d'une autosuffisance plastique à partir des tensions virtuelles d'attraction, de vectorialisation, de réversibilité qui, seules, définissent les coordonnées des éléments mis topologiquement en relation de voisinage/séparation: c'est-à-dire, entre autres, surtout la structure globale en focalisation élargie et décentrée, la forme fermée du carré penchée à l'oblique sur la forme ouverte en périphérie du plan-support, les juxtapositions/superpositions entre plans blancs de textures et de dimensions variées, la distorsion du plan central du haut vers le bas, les positionnements inclinés sur la diagonale et par

rapport à la ligne de base, les inégalités dans ces inclinaisons entre le haut et le bas, entre la gauche et la droite, entre les diagonales harmonique et dysharmonique, les rapports des angularités focales et périphériques, les ondulations, les effets de vague cosmique etc.

En particulier, telle une disjonction kinesthésique palpable, chez Malevich, le carré incliné abruptement à l'oblique dans le carré de la surface travaillée par le peintre, à travers et dans la force vectorielle même de ses éléments primordiaux de forme et de couleur, semble notamment faire flotter, soulever, s'envoler presque un grand plan central blanc incliné, d'où se dégage, par ailleurs, en conséquence, un certain effet ou relent de focalisation de l'objet naturel, par rapport au plan blanc ouvert sur l'indéfiniment proche qui l'entrouve, qui l'enveloppe. Une même charge abstraite ambiguë jouant perceptivement avec la question basique de la bidimensionnalité planaire de l'ensemble de la surface peinte ainsi que sur l'unité et le continu de cette même surface-support, se retrouve de même chez Strzeminsky (1977), chez Mondrian établi en exil temporaire à New York pendant la deuxième Guerre Mondiale et problématisant alors l'idée d'un plan dynamique au sein d'un plenum énergétique dans un tableau comme *Broadway Boogie-Woogie*, et un peu plus tard chez Newman pour ses *zips* verticaux colorés, puis chez Ryman dans ses monochromes blancs manipulant l'indéfinissable comme l'invisibilité du visible et aussi encore chez un peintre formaliste canadien comme Molinari dans ses tableaux *hard-edge* en perspective réversible du milieu des années 1950. En jouant des effets perceptuels d'avancée vers l'avant et de recul dans la profondeur indéfinie vis-à-vis le spectateur, ainsi que des effets gravitationnels liés à la masse énergétique des éléments de forme ou de masse colorée, jouxtés aux espaces très tactiles des textures non illusionnistes, cela empêche la réalisation et la mise en place d'un espace abstrait constitué d'un espace *platement plat*, c'est-à-dire strictement bidimensionnel.

Dans le même sens, en fonction des caractéristiques bidimensionnelles mêmes du plan-support, la critique d'art formaliste américaine, celle formulée par Clement Greenberg et ses disciples, a voulu étendre pendant les années 1950-1960 la notion basique de

planéité du plan de Malevich à toute la surface du tableau pour en faire, en tant qu'une perspective du all-over, une caractéristique autoréférentielle de base de l'ensemble de la recherche picturale formaliste/moderniste, depuis Pollock jusqu'à Ryman, ce qui conceptuellement parlant présumait programmatiquement toutefois des développements intervenant, traversant et orientant alors la pratique picturale contemporaine (Carani, 1990; 2000-2001; 2001).

Vers 1960-1965, à l'apogée de son pouvoir dans la culture et dans le micro-milieu artistique, la théorie greenbergienne entend alors expliquer la situation particulière des arts contemporains entre eux selon les spécificités formelles de chacun des médiums: la peinture moderniste rejetant, par exemple, la tridimensionnalité de la sculpture qui en serait l'attribut d'espace-temps privilégié, alors que la peinture serait purement bidimensionnelle. Insistant sur la primauté absolue de l'expérience visuelle matérialiste percevable, ainsi que sur la question de l'autoréférentialité formelle, Greenberg fait ainsi arbitrairement de la surface plate, sans illusionnisme spatial amené par l'étagement de la peinture et/ou par le problème du clair-obscur, ainsi que sans hiérarchie compositionnelle, le déterminant par excellence de la peinture moderniste, que celle-ci soit figurative moderne, semi-figurative ou carrément abstraite. Il ne s'agit cependant pas, pour Greenberg, il faut s'y arrêter un peu plus longuement étant donné les nombreuses inexactitudes qui ont été véhiculées depuis plusieurs années à ce sujet en histoire de l'art contemporain, d'insister plastiquement sur l'élimination de la figuration ou de la figure proprement dite, mais bien sur celui de son espace, cet espace qui engage cette figure parce qu'il permet l'ouverture spatiale dans laquelle celle-ci apparaît scénographiquement. Là, toute iconisation, toute trace de figuration doit être forcément éliminée parce que toute suggestion figurative implique une signification ou une valeur absente, c'est-à-dire quelque chose qui, en guise de contenu de l'oeuvre, serait située en dehors de l'oeuvre picturale moderniste, ce qui, du point de vue de la critique de Greenberg, serait traumatique et menaçant pour la primauté plastico-visuelle de sa soi-disante autonomie formelle. Procès pictural de désiconisation donc que Greenberg lie, par le biais de cette même

autonomisation formelle réfutant tout contenu référentiel autre que l'autoréférentialité plastique, à une quête contemporaine du *plat* en peinture.

Au demeurant, en tant qu'une tentative critique de fonder les caractéristiques de base du phénomène pictural sur la seule description du support physique dans lequel s'ancre la transmission du message de la peinture, cela répondait par réduction idéologique à l'installation d'un nouveau dogme a-historique et essentialiste de la pensée critique qui, dans ses valorisations et dans ses rejets arbitraires, semblera à plusieurs artistes créateurs, ainsi qu'à de nombreux commentateurs de l'oeuvre visuelle, aussi pernicieuse, malsaine et vaine que l'ancienne modélisation du, et par le système du semblable. En regard de cet idéolecte artistique, Greenberg ne peut donc accueillir dans sa critique d'art l'oeuvre picturale Pop d'un Jasper Johns ou d'un Robert Rauschenberg, qui, dans la foulée des collages cubistes synthétiques de Picasso et de Braque, ainsi que des ready-mades de Marcel Duchamp ou encore des objets surréalistes, ouvrent l'objet visualiste pictural aux passages de frontière entre les arts de la peinture et de la sculpture, de même qu'à l'interdisciplinarité, l'intermédiaticité et l'interculturalité. Johns s'inspire notamment des médias de masse, du cinéma américain et plus particulièrement de la télévision, ainsi que des panneaux publicitaires, etc., y prélevant, pêle-mêle, des fragments-signes qu'il incorpore dans sa peinture hybride, laquelle n'est plus alors une peinture *peinture* formaliste au sens postulé dogmatiquement par Greenberg. Un critique anti-formaliste comme Leo Steinberg (1972), travaillant au même moment que Greenberg, verra par contre dans cet art Pop un processus opérationnel intégrant le plan plat dans un contexte socio-sémique plus large, ce qui sera revendiqué peu après sous le postmodernisme comme une réappropriation plastique qualitativement fort importante.

Également, en tant que seconde réduction idéologique d'importance de l'époque, tant la critique d'art contemporaine que l'histoire de l'art du 20^e siècle auront présenté à tort malheureusement l'avènement en peinture de la nouvelle picturalité plastique de la surface en termes d'*anti-perspectivisme* (au sens restreint, étroit et

purement albertinien du terme perspective) par suite du rejet et de l'abandon par les artistes modernistes des perspectives creusantes. C'est qu'à l'exemple de Gombrich (1963), de Pirenne (1970), et à un degré moindre d'Edgerton (1976), selon lesquels la perspective linéaire ou centrale, nonobstant la montée du non-euclidien, semblerait toujours représenter aujourd'hui idéalement un mode objectif, et non subjectif - ce qu'elle est pourtant à tous égards, on l'a démontré *supra* -, de représentation du monde sur le plan pictural, de nombreux visualistes contemporains se sont contentés de voir là une démarche plastique contemporaine simplement en retrait par rapport à la norme séculaire du lointain naturaliste. Ce faisant, ils négligèrent dès lors de prendre en considération les structures perspectivistes en distances proxémiques ou très rapprochées qui en ont effectivement résulté comme fonctions de spatialisation. Ç'aura été notamment le cas avec la perspective optique mise en oeuvre par Malevich comme espace proxème de circulation du regard, avec la perspective uniste développée par Strzeminisky (et Kobro) pour rendre compte de la bidimensionnalité extrême du plan-support, avec la perspective réversible de Mondrian, ainsi que des peintres québécois Borduas - durant sa période parisienne - et Molinari, où le rapport dialogique de la forme et du fond est pleinement accentué, avec la perspective en arabesques de Pollock dans ses entrelacs constitutifs allant du fond à la surface du tableau, et de retour, avec la perspective frontale de Barnett Newman où, en fonction de sa lecture iconologique, Panofsky (1955) a vu dès l'abord une *perte de contenu* de l'art, ou encore avec la perspective en damier de l'américain Ad Reinhardt (et celle du québécois Molinari) dont j'ai eu l'occasion déjà d'évaluer et de commenter longuement le sens (Carani, 1989; 1991).

Plutôt que d'un simple effort de décalage (temporaire ou tout simplement ponctuel?) par rapport aux valeurs de représentation ou aux formants visuels et plastiques constitutifs de la sacro-sainte perspective albertinienne, ces perspectives contemporaines témoignent, en fait, d'une recherche expressive du proche, du proxème, comme nouveau paradigme de la vision. Le résultat de cette démarche est un type d'espace véritablement optique, en particulier

avec l'émergence, vers 1960, de l'abstraction chromatique, dite aussi formaliste géométrique nord-américaine. Pour ces peintres abstraits chromatiques, le rapprochement pictural veut rendre compte d'un regard privilégiant la présence physique de la surface travaillée comme support, avec ses pigments colorés, avec ses vecteurs formels, avec ses différents formalismes constitutifs, ainsi que l'intrusion désirée du spectateur au plus près du tableau pour le saisir émotivement dans le temps, dans la durée de perception. Apparaît néanmoins dans cette peinture le puissant paradoxe d'une mise à distance du tableau, puisque, comme la sémiotique topologique québécoise l'a démontré (Saint-Martin, 1987; 1990; Carani, 1989; 1992; 1996), cette situation du plat ignore une donnée incontournable à l'analyse: à savoir que les espaces proxémiques des tableaux formalistes/modernistes (*a fortiori* ceux des tableaux abstraits chromatiques) ne sont pas strictement bidimensionnels, comme l'a prétendu une part importante de la critique d'art contemporaine suite aux thèses de Greenberg. Car ils possèdent toujours une profondeur restreinte qui est ancrée dans l'objectivité des matériaux visuels et plastiques, dans leurs positionnements formels sur la surface peinte, ainsi que dans l'aventure visuelle qu'ils supportent en termes de réseaux sensibles sensori-perceptuels et perceptivo-cognitifs.

Du point de vue de la perception spatiale, ces tableaux abstraits sont donc en réalité tout aussi tridimensionnels qu'avant. J'en concluais que dans les *Black Paintings* cruciformes du début des années 1960 de Reinhardt, la proximité est également une mise à distance, et vice versa (Carani, 1991). Le même commentaire peut être émis à propos des tableaux constitués de bandes verticales colorées présentées en perspectives frontales datant du milieu des années 1960 du québécois Guido Molinari, dans lesquels un certain nombre de critiques et d'analystes ont faussement diagnostiqué un univers froid et figé en surface, oubliant de signaler les réseaux topologiques très complexes qui en animent et en agitent pourtant les espaces proches. Si on se met à l'écoute des masses ou des agglomérations plastiques particulières, et à celle des tensions objectives du matériau sémiotique comme tel de la peinture formaliste

nord-américaine, l'idéolecte du bidimensionnel ou du plat fait donc problème. Cela a son importance, car l'idée d'une surface plate, au sens où l'entend ontologiquement Greenberg, semblerait contredire les principes et les paramètres développés par la sémiotique topologique pour lire et interpréter les structures proxémiques de la peinture moderniste. C'est en ce sens que j'ai voulu discuter déjà d'une métaphore du plat (Carani, 1996; 2001) en guise de refondation fallacieuse du tableau contemporain qui ne tiendrait pas compte de l'objectivité sémiotique de sa situation matérielle et spatio-dynamique.

En fait, tout semble s'être passé comme si, après la métaphore du regard régulateur albertinien, on avait assisté dans le discours artistique contemporain à l'emprise réductrice d'une nouvelle métaphorisation du regard, soit à celle de la programmation greenbergienne qui s'est nourrie de principes d'évolution néo-kantiens, ainsi que d'une idée darwinienne de progrès quasiment linéaire dans l'histoire (de l'art) (Carani, 1990; 1994b; 1996), pour les intégrer à une dialectique du support plat, bidimensionnel, inspirée de la théorie de la communication (émetteur/récepteur, etc.). En ont résulté une discussion totalitaire de l'évolution téléologique de la peinture pratiquée au 20^e siècle, ainsi qu'une nouvelle sacralisation désiconisante, aniconique, prenant le relais de l'ancienne placée naguère sous le signe de l'iconisation, de l'iconisme.

Dit autrement, le modernisme tardif, ou le *late modernism*, qui, sous l'égide d'une métaphorisation du plan plat, est véhiculé au cours des années 1960 en tant que l'apogée esthétique et plastique de l'abstraction nord-américaine par le discours critique formaliste, cherche à exacerber, à solidifier, à réguler et à codifier en un nouveau système clos l'autoréférentialité présentationnelle de la surface peinte (et aussi celle de l'objet sculptée) qui a défini et marqué le renouveau plastique moderniste véhiculé par les mouvements d'avant-garde. En effet, en peinture plus spécifiquement, par le biais d'un processus autocritique de réduction puriste (de *purist reduction*) qui est articulé par Greenberg - et ce, tout à fait arbitrairement de l'extérieur seulement de la pratique picturale - à la fois comme le point de départ et le point de chute du travail plastique propre à la peinture (vs celui

rattaché à la sculpture, par exemple), le modernisme greenbergien entend cloisonner et compartimenter à l'extrême les disciplines artistiques. Au nom d'une pseudo auto-critique processuelle de chacune de celles-ci qui serait utilisée d'une façon autant normative qu'analytique comme fondement d'une histoire de l'art unique et linéaire, Greenberg refuse donc obstinément tout mélange ou toute contamination entre elles (par exemple, les travaux Pop de Johns). Et, ce faisant, il valorise ou le plus souvent dévalorise la production artistique qui lui est contemporaine - telle l'abstraction géométrique, le Pop Art, le hard-edge, l'art d'assemblage, le minimalisme, l'art d'environnement, l'art post-minimal, l'art conceptuel - selon qu'elle lui semble répondre ou non à ses valeurs ou à ses critères absolus de jugement et de choix interne qui seraient propres, notamment, à l'art pictural (grand format, *qualité d'être plat* ou bidimensionnalité du plan-support, planéité de la surface de la toile, fonction structurante du support, etc.). C'est justement en fonction de ces critères de choix que seule, comme démarche plastique, l'abstraction post-picturale de Louis et Noland, et aussi l'art abstrait expressionniste du canadien Jack Bush, reçoivent en priorité l'aval de son jugement évaluatif.

Le post-formalisme, l'hybridité postmoderne - l'après peinture *peinture*: du visuel au post-visuel

En raison de ses valeurs restrictives, le modernisme greenbergien peut choisir de laisser de côté les pratiques contemporaines qu'il juge d'une portée essentiellement non-artistique, c'est-à-dire le happening, la performance, la photographie, l'art d'installation, les médias mixtes, l'art vidéo. Dans la mouvance artistique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ces pratiques coïncident avec un mouvement de dématérialisation *post-visuelle* de l'oeuvre artistique *visuelle*, notamment de l'objet pictural. En vertu de leur interdisciplinarité intrinsèque s'ouvrant par croisements, par transferts, à une multiplicité des discours, des attitudes et des démarches, et d'entrée de jeu à un art post-rétinien (au sens visuel limité seulement à la vue du *rétinien* dénoncé déjà

dans ses écrits et dans sa pratique par Marcel Duchamp), elles remplacent alors la peinture ou la sculpture comme les démarches porteuses du changement, du renouveau dans l'art visuel, comme les pratiques les plus significatives de leur époque de contestation et de réfutation de tous les ordres, de tous les systèmes - celui des impératifs de la vision notamment - et de tous les pouvoirs.

Face à l'hégémonie critique et idéologique du formalisme greenbergien, les artistes post-formalistes s'attaquent instinctivement à cette vision hyper-réductrice en mettant au centre des intérêts et des préoccupations plastiques des valeurs anti-formalistes d'insubordination et d'instabilité *vs* de stabilité de l'objet substantialiste greenbergien; voire des valeurs d'impureté *vs* de pureté moderniste, comme les matériaux *mous* du Process Art et de l'Arte Povera au détriment des matériaux durs plus classiques, ou comme les aspects irrationnels de l'expérience vécue dans le quotidien au détriment de la rationalité mimétique, tel qu'exemplifié chez Robert Morris, Richard Serra, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz, Penone, Pistoletto, etc. Ces artistes valorisent aussi la présence *vs* l'absence d'une temporalité agissante au sein du parcours de découverte et d'exploration du champ d'inscription environnemental de l'objet plastique de l'art minimal et post-minimal. Et ils s'approprient de même une temporalité reconquise sur les ruines expressives du passé, comme les dimensions ou les strates sédimentaires d'ordre historique et temporelle des matériaux organiques de l'Arte Povera qui sont accumulés au fil du temps pour reconstituer l'expérience humaine et artistique. Mais d'emblée ils sont surtout galvanisés par des impressions nouvelles de présence théâtrale, de théâtralité, envahissant les productions artistiques post-minimales. S'inscrivent aussi dans cet itinéraire, les tableaux-objets baroquisés de Frank Stella produits au milieu des années 70 qui sont mis en scène d'une manière hybride et impertinente à la fois entre la peinture et la sculpture, c'est-à-dire dans un entre-deux qui se refuse à choisir entre l'une ou l'autre démarche, qui, donc, contrairement aux dictées de Greenberg, se refuse à cloisonner, à compartimenter les pratiques artistiques, de façon à pouvoir pervertir et renverser

ainsi la main-mise et le contrôle exercé par les codes disciplinaires formalistes/modernistes (Carani, 2000a; 2000b; 2002).

Confrontant le cul-de-sac épistémologique du *late modernism*, qui est, on l'a esquissé, l'aboutissement logique de l'évolutionnisme téléologique, de l'évolution progressive, propre à l'idéologie moderne du progrès en art, la pensée postmoderne s'associe à ces expériences artistiques post-formalistes pour remettre en question les visions, les idéologies et les mégacodes totalisants de la culture visuelle, ainsi que des arts pratiqués, qui, du tableau albertinien au tableau moderne, jusqu'au tableau formaliste/moderniste, avaient été mis en place comme dominances dans l'art occidental. Elle le fait d'abord en s'appropriant positivement à son compte les notions d'impureté, de présence temporelle et de théâtralité tant dénigrées par un des principaux tenants de la critique moderniste, le critique d'art Michael Fried, puis en introduisant dans la description, dans l'analyse et dans l'interprétation en domaine visuel des métanotations poststructuralistes tirées des travaux de Barthes, de Derrida, de Lyotard et de Foucault, qui étaient demeurées jusqu'alors ignorées ou secondarisées de différence, d'altérité, de déconstruction, de relations de pouvoir, de simulation, de simulacre, d'hybridité, de métissage interculturel et d'intermédiaticité (Carani, 1999; 2000a). La pensée post-moderne permet d'envisager la culture et l'art comme des choses constamment défaites et refaites, et de reconnaître le rôle transformateur de la contestation permanente des valeurs fondamentales ainsi que des conflits de codes dans sa (re)construction épisodique. En outre, la question de la division séculaire dans l'histoire de l'art occidental entre le High Art et le Low Art, entre les beaux-arts ou les arts dits *supérieurs* et l'artisanat, les techniques, les matériaux et les sujets dits *inférieurs*, ne se pose plus. De même, l'idéologie de la nouveauté pour la nouveauté érigée en dogme par les avant-gardes modernistes n'est plus un critère de jugement.

Plutôt, la volonté d'action, les stratégies de manipulation et les capacités de créer de nouveaux signes y sont priorisées. La culture elle-même s'y construit dans la confrontation de l'identique et de l'altérité, de l'ici et de l'ailleurs, du présent et du passé, de la

nouveauté ou de l'originalité et de l'emprunt, dans des assemblages signifiants, des espaces de contacts, des entre-lieux qui sont des champs identitaires et polysensoriels interactifs. Là, les signes transférés subissent des recontextualisations: ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens. Les transformer est une manière de marquer une appropriation, une réappropriation et, en même temps, ces mêmes signes transmués transforment ceux qui les manipulent. Il ne reste plus alors qu'à prendre de tels fragments-signes de sens et à les (ré)assembler d'une manière signifiante. La culture post-moderne est donc celle de l'incongruité d'un art fait d'emprunts, de citations, de copies, mettant en cause les intentions de l'original et prenant des formes multiples pour ce faire. Le monde des choses devient avant tout un simulacre où l'œuvre réalisée questionne le vieux principe de l'originalité artistique. Contre les coups de force réussis de contrôle de la *re*présentation, les nouveaux imagistes visuels/post-visuels des années 1970, 1980 et 1990 valorisent alors la discontinuité, la polysémie, tout autant que la rhétorique des signifiés ou le *contenu* évacué sous l'autoréférentialité plastique greenbergienne. L'esthétique chargée épistémologiquement de sens de l'hybridité, de l'hétérogène, de l'hétéroclite, du métissage, y est célébrée au regard du débordement, du détournement ou du travestissement de la notion d'espace-temps et de la juxtaposition des styles et des images disparates, ainsi qu'en vertu d'une théâtralisation et d'une baroquisation de l'imagerie conventionnelle, auratique, allégorique, mythologique, ou aussi massmédiatique (Carani, 2002).

Dans le champ *pictural* plus spécifiquement, le métalangage postmoderne du nouveau domaine visuel/post-visuel s'y révèle en tant qu'une telle démarche aménagée soit dans un espace simulationniste où l'artiste se permet de jouer, à partir d'une reprise critique de la forme figurative, de la forme iconique et de ses balises représentationnelles ou compositionnelles propres, des figures recomposées, mélangées, décontextualisées/recontextualisées, appropriées/réappropriées de l'imaginaire culturel ou de l'imaginaire personnel, soit dans un espace artistique nouvellement élargi au contexte installatif. Autrement dit, avec l'avènement du post-visuel,

la peinture *peinture* que l'on avait appris à connaître en termes de métaphorisations du lointain, du rapproché et du proche pendant les épisodes renaissant, moderne, puis formaliste/moderniste, se mute par le biais d'un nouveau bricolage hétéroclite de sa surface peinte - cette notion de bricolage étant empruntée par les post-modernes au structuraliste français Claude Lévi-Strauss en vue d'être détournée de son acception initiale et reformulée autrement dans un nouveau contexte de créativité plastique -, ou bien en un tableau-objet simulacré, c'est-à-dire en une peinture dérivative, citationnelle, pastichée, appropriationniste, ironisante, fragmentaire, ou bien en une peinture-installation empruntant à l'une et à l'autre de ces pratiques constitutives et ce, pour brouiller les frontières, pour mélanger les choses, pour rompre les amarres ou les balises habituelles du tableau peint, comme l'autorité et l'économie de l'art moderniste en tant que catégorie plastico-visuelle infranchissable.

Ainsi, d'une part, l'image citationnelle ou dérivée de la Trans-avant-garde (d'un Enzo Cucchi ou Sandro Chia), du néo-expressionnisme (d'un Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, A. R. Penck ou Julian Schnabel), du néo-Dada, du néo-Surréalisme, du néo-géométrisme (d'un Peter Halley), ainsi que de l'Appropriation Art (d'un David Salle ou Eric Fischl), de la New Image (d'un Leon Golub), de l'East Village Art (d'un Kenny Scharf) ou de l'art graffiti (d'un Keith Haring, Jean-Michel Basquiat), etc., est-elle déconstruite comme autorité mimétique mais recomposée en vertu d'images extraites du passé de la peinture pratiquée (histoire de l'art) ou tirées de la nouvelle représentation référentielle massmédiatique (publicité, cinéma, TV). Par le biais de fragments néo-figuratifs de sens empruntés à ces couches de mémoire, à ces mythologies individuelles ou collectives, elle se révèle la somme hybride d'expériences à la fois mnésiques, car basées sur la mémoire et le souvenir, fictionnelles, fantaisistes, occultes ou fabuleuses, que proprement factuelles, car fondés sur des images existantes de la culture visuelle d'aujourd'hui.

Entendant créer un effet perturbateur de sens, l'imagiste post-moderne y mélange donc pêle-mêle, sans hiérarchies, sans sacralités, les codes naturalistes et a-naturalistes, les références iconiques et

aniconiques, le lointain et le proxémique, le premier plan et l'arrière-plan, ainsi que tous les autres éléments ou formants constitutifs des structures du langage pictural. De même, on y puise et on y amalgame sans but, sans finalité ou sans artifice perspectif fixé au préalable, les images, les points de vue, les points de fuite et les perspectives contradictoires, manipulant ainsi les distances, les dimensions et les échelles, ainsi que les affects et les émotions du spectateur. Au sein d'un nouvel univers post-visuel, l'oeuvre picturale postmoderne s'inscrit là à travers le souvenir, la mémoire, dans les lignes du mensonge métaphorique et ce, pour penser les limites du voir comme du dire, du saisir comme du comprendre, du perçu comme du vécu. Spatialement, par la rencontre, par le rapprochement ou par l'assemblage hybride de perspectives hétéroclites - le plus souvent contradictoires - dans le (même) tableau, jouxtant le loin et le proche, etc., le simulacré s'installe sous le postmodernisme pictural, accusant l'image normée, normative, comme le passage ou le glissement de sens d'un mode canonique de figuration à un nouveau métalangage d'ordre figural. Cette pratique amenée au tournant des années 1980 par la reprise néo-expressionniste en peinture, qui, à l'encontre de l'espace mimétique traditionnel en creux, préfère conserver tout de même les espaces proxémiques de la peinture semi-figurative, semi-abstraite ou abstraite contemporaine, pointe par l'emprunt ou par la reprise citationnelle distanciée des schèmes perspectifs une reconstruction du tableau devenue une démarche en contre-vue, un contre-sens, un contre-Pouvoir.

D'autre part, dans la peinture-installation, entendue comme une pratique artistique actuelle qui, par définition même, s'inscrit dans le post-visuel par suite de son ouverture aux massmédias ainsi qu'aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, les œuvres produites, généralement *in situ*, c'est-à-dire spécifiquement pour un lieu-site donné, sont expérimentées directement dans l'espace d'exposition que celui-ci se trouve *in* ou hors-galeries. Elles ne sont plus seulement visuelles, donc, au sens de la peinture peinture, elles sont plutôt des expériences interactives avec le spectateur et avec l'environnement qui les supporte, qui les ponctue, qui les anime, ce qui suggère que l'art pratiqué ne réside

pas seulement dans l'objet pictural *per se* mais dans une expérience sensori-perceptuelle, comme polysensorielle, différente et multidimensionnelle de l'espace-temps. S'affranchit et s'affirme là le déplacement physique, temporel, du spectateur dans l'espace ouvert, déployé et élargi de l'oeuvre, dans son parcours dynamique au sein de l'espace de localisation en interaction avec de nombreux médias de masse: TV, photo, vidéo, cinéma, ordinateurs. Plus tard dans les années 1990, avec l'émergence du WWW et de l'Internet, ce parcours pourra n'être que virtuel, ou virtualisé, massmédiatiquement. Ce sont donc ici les éléments de mouvement physique et de localisation spatiale qui priment avant tout dans la peinture-installation (d'un Jonathan Borovsky, par exemple). L'espace d'exposition y rejoint l'espace du spectateur. L'artiste et le spectateur imaginent et construisent leur propre espace picturalisé. Les facteurs spatiaux: lignes de force, vecteurs perspectifs, tracés et taches colorées, etc., sont exposés (déconstruits) et servent de prémices pour la reconfiguration d'un lieu-site picturalisé. L'oeuvre picturale installative habite donc un espace transmuté, posé dans un entre-deux jouxtant la peinture et le théâtre vivant, un espace-parcours qui guide le regard instruit par les possibilités de plusieurs massmédias; elle impose sa facture transcodique, elle fournit un nouveau langage, un contre-code par rapport aux codes de la peinture.

Souvent une forme de narration para-théâtrale est effectivement mise en scène dans la peinture-installation. On y exhibe en un rapport d'effet récit/effet-tableau des objets-éléments picturalisés qui sont extraits d'expériences autobiographiques et/ou socio-contextuelles. Tout cela fait ainsi éclater dans un métacontexte transgressif les significations individuelles associées aux objets épars trouvés au sein de l'oeuvre installative elle-même, soit en vertu de la déambulation significative même du *regardeur*-spectateur, ce qui élargit d'autant le sens visuel à tous les autres sens, soit en vertu de l'assemblage amalgamant au sein de l'oeuvre les objets-signes tirés de la mémoire ou du souvenir de l'artiste comme de son quotidien le plus banal. Ainsi, des *wall-drawings* ou des objets-indices quotidiens picturalisés (mobilier, vêtements, décors) y invitent les projections, les décryptages, les assimilations, ou encore les parodies. Voulant

ponctuer encore plus ce parcours initiatique, on juxtapose là l'impact emblématique de ces objets à leur charge référentielle pour intensifier d'autant dès lors les renversements et les débordements de sens produits par l'expérimentation sensori-physique et psychico-psychique de l'œuvre. Ces déambulations comportent alors une charge émotionnelle importante qui permet d'occuper pleinement le site, d'en faire le terrain d'une expérimentation polysémique où se concentrent une multiplicité de lectures et d'éléments significatifs.

Cela permet aux spectateurs de vivre intensément pour une période donnée en un lieu donné qui, au départ à tout le moins, se veut anti-institutionnel, alternatif, contre-marché - entrepôts, manufactures, édifices abandonnés, site naturel -, qui est investi, occupé, transformé, recomposé de matériaux pauvres, ainsi que d'éléments reproductibles ou non, interchangeables ou non, transportables ou non, voire de sentiments divers, et qui comporte même parfois des sensations ou des affects contradictoires, paradoxaux, soit, par exemple, une certaine incertitude quant au *contenu* du message à y puiser. C'est qu'on assiste dans la peinture-installation à une démultiplication ainsi qu'à un croisement des références, où le sens n'est plus un donné unique imposé d'une façon autoritaire, mais un donné pluraliste. C'est, par ailleurs, en même temps, en réponse aux constatations de Barthes à ce sujet, une façon de mettre en lumière la mort de l'auteur-Dieu comme unique donneur ou producteur de sens.

L'établissement d'un tel parcours d'incertitude et d'instabilité, la mise en route d'une telle intentionnalité primordiale de déplacement, amène la mise en place de cette expérimentation polysensorielle engageant et convoquant tous les sens qui définit au premier chef la peinture-installation en tant qu'une démarche artistique postmoderne, post-visuelle. Le résultat le plus tangible: l'art d'installation, s'intégrant/intégré à la peinture, amène la réappropriation et la transfiguration d'un lieu-site ou, plus simplement, son réaménagement et sa réorganisation, au sens de la reformulation d'un espace, de la réalisation d'un méta-espace, à travers les nombreuses possibilités sensori-cognitives qu'y supportent plusieurs massmédiés associés. Car à tous les instants on doit y être présent par tous nos sens (ouïe, odorat, vue, toucher), on doit y être

en état d'éveil constant. En faisant appel interactivement à tout le corps communiquant et au contexte d'inscription comme valeurs premières de l'exercice, on vise ainsi à installer un nouveau rapport cosmologique art/vie, où on circule comme spectateur attentif devenu regardeur-participant dans un état de perpétuel changement vital(iste).

On peut donc dire que les peintres-installateurs sont animés par le désir de déconstruire l'illusionnisme objectal traditionnel de la peinture, et surtout son emprise implacable sur le regard, pour pouvoir re/construire autrement le territoire et le sens véritables du monde des choses à partir de nouveaux rapports complexes d'ordre imaginaire, spatial et matériel s'établissant entre la forme, la structure, la couleur, le matériau, le lieu, l'environnement, etc. Dit autrement, dans l'ici-maintenant de la peinture pratiquée, la fenêtre d'Alberti n'ouvre sur plus rien de linéaire, de téléologique, de précis ou de certain. Le schème perspectif ne fonctionne plus comme supra-code, comme mode de vision articulée, comme *frein et guide de la peinture*, tel que l'enseignait Leonardo, mais on peut peut-être encore sentir sa présence dans l'imaginaire humano-artistique d'une manière fantômatique, diffuse, incertaine, c'est-à-dire comme *squelette invisible*, tel que le qualifiait jadis Uccello, ou plus justement comme métasymbole désancré, a-topique, a-historique, a-téléologique.

Conclure sur le post-visuel et le post-humain

Dans les paragraphes immédiats (ou dans les suites plus actuelles) des greffes entre la peinture et l'art d'installation, ayant recours à la théâtralité et à la narrativité, on connaît pendant les années 1980-1990 plusieurs démarches artistiques qui, réinvestissant la figure (humaine) comme sujet dynamique, gravitent au fil des conjonctures socio-artistico-culturelles, allant ainsi du ludique irrévérencieux à la gravité mortelle du sida, en passant par la mouvance désaliénante de la libération des identités sexuelles: le mixage hermaphrodite masculin-féminin, les frontières ambiguës du soi et de l'autre, l'homoérotisation des cultures *gay* et lesbienne, l'*outsider sensibility*, etc. Tous ces travaux emploient des stratégies de présentation, comme de re-présentation de la partie et du tout, de permanence et de non-permanence et de

collectibilité ou non, pour réifier et pervertir à la fois ce que le monde de l'art (et pour une bonne part l'histoire de l'art contemporain faite autant par les spécialistes universitaires que par les commissaires d'exposition) a accepté d'emblée en fin-de-siècle comme ce qui serait de l'art et du non-art, du social et de l'artistique, voire de l'esthétique et de l'histoire de l'art. Brouillage recherché des références disciplinaires entendues, donc, et marquage d'un nouveau territoire (re)sexualisé, d'un terrain revu, repensé, pour un humain fragmenté, resubjectivisé autrement au tournant du 3^e millénaire.

À cet égard, j'ai envisagé récemment dans d'autres contextes (Carani, 2000a; 2000b; 2002) l'émergence depuis quelques années maintenant d'une actualité artistique *post-postmoderniste* en peinture et en interarts, d'arts médiatiques et d'arts interculturels qui ont d'abord embrassé, puis dépassé intergénérationnellement les figures de l'abject art pour s'étendre et s'annexer le «post-humain» dans une fusion ou dans une combinaison inédite de l'organique et du technologique, de l'homme et des nouvelles technologies de la reproduction humaine comme le clonage. Une réflexion identique peut-elle être menée à propos de la peinture pratiquée après l'essoufflement assez récent de l'art d'installation et avec la fin des discours poststructuralistes, déconstructionnistes, simulationnistes, etc.? C'est-à-dire depuis la sortie du postmodernisme et l'entrée sur ses ruines dans une nouvelle catégorie artistique qui reste à comprendre et à découvrir?

Actuellement, la peinture pratiquée touche au post-humain, s'incorpore le post-humain, le rejoint, le revendique même, par exemple, à l'égard des capacités fantastiques d'ordre physico-chimique et technologique de manipulation génétique ou de transgénisme et ce, pour trafiquer une nouvelle fois en arts plastiques la figure humanocentriste en la privant (en la vidant) de ses liens habituels avec le monde (archi)connu. Cet univers du post-humain a été engendré ces dernières années par le développement de la toute puissante hyperculture digitalisée, numérisée (Carani, 2002). Cette culture numérique est venue à maturité, on ne peut plus le taire ou, à la limite, feindre par complaisance de l'ignorer de peur de briser la zone de confort qui, après bien des heurts, se sera finalement formée

autour des discours dominants sous le postmodernisme, via l'omniprésence planétaire des massmédias (télévision, vidéo, images publicitaires, etc.), ainsi que celle des nouvelles technologies de l'information (Intelligence Artificielle, ordinateurs personnels, micro-ordinateurs portables, photographie numérique, téléphonie numérique, réseau internet et www), la croissance et l'évolution exponentielles du cyberspace à travers l'espace virtuel des innombrables navigations possibles sur la Toile et par les effets perceptibles de cette nouvelle cartographie hyperdynamique posthumaine sur les sensibilités humaines et artistiques actuelles. En témoignent, en effet, les bouleversements d'ordre cognitivo-perceptif et sémiotico-symbolique que l'on connaît présentement dans ces deux sensibilités, comme aussi dans les arts pratiqués: s'y manifestent, en particulier, des résonances et des appels multisensoriels, des modes du sensible et de figurativité(s) régénérée(s) face à l'imagerie de masse, des digitalisations et des numérisations, des productions *totales* inter- et multi-médias, de l'art web, de la jeune peinture remédiatisée, de l'art transgénique, etc.

Dans un tel contexte d'invention/production/réception artistique recomplexifiée, il-logique, la définition même d'un domaine (du) visuel/post-visuel est donc de nouveau mise en cause par les arts qui s'y activent. En vertu de ce méga-univers socio-artistique post-humain, dit aussi *post-visuel* (au sens d'une supra-imagerie artistique d'origine massmédiatique succédant à l'œuvre graphico-visuo-plastique), qui est traversé par des débordements ou des travestissements des frontières traditionnelles, notamment en raison de la multiplication d'identités transnationales (celle des internautes, par exemple, ces personnes déterritorialisées pouvant développer un sentiment d'appartenance à partir d'un espace virtuel et donc imaginé, dont les moyens de communication accroissent les capacités dialogiques et interactives), quels sont la place, le statut, la fonction et le rôle que peuvent occuper ou jouer les productions artistiques, y compris l'objet visuel proprement dit (objet graphique, objet de peinture, objet de sculpture, objet photographique, etc.)? Devrait-on discuter maintenant d'un domaine *pictural* où l'objet concret cèderait la place à un nouvel objet picturalisé, plus virtuel

ou virtualisé que réel? Tels seraient en même temps les défis, les enjeux fondamentaux, les provocations et les contributions des arts les plus actuels.

Bibliographie

- ALBERTI, Leon Battista. 1972. *On Painting*. Tr. Angl. London: Phaidon Press. [Della Pittura, 1436].
- ALPERS, Svetlana. 1983. *The Art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ARASSE, Daniel. 1983. « La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi ». *Image et signification*. Paris: La documentation française.
- _____. 1992. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- BAL, Mieke. s/d. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- BAUDELAIRE, Charles. 1955. «Salon de 1859». *Oeuvres complètes, III*. Paris, 125.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. «L'institutionnalisation de l'anomie», dans *Moderne, Modernité, Modernisme, Cahiers du MNAM*, 19-20, juin, 6-19, 10-11.
- BRYSON, Norman. 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- CARANI, Marie. 1989. *Études sémiotiques sur la perspective*. Cahiers du GRESAC, Lettres-Histoire, Québec: Université Laval.
- _____. 1990. *L'oeil de la critique*, Sillery, Septentrion; « La perspective comme langage dans la peinture pratiquée. Le cas de la perspective en damier », *Degrés*, 67, automne, c1-c23.
- _____. 1992. *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Sillery: Septentrion.
- _____. 1994a. "Perspective, point of view, and symbolism", dans Thomas A. Sebeok et Jean Umiker-Sebeok éd., *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-93*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 283-317.

- _____. 1994b. “Une histoire pré-sémiotique de l’histoire de l’art: fondements, concepts, modèles, influences”, *RS/SI*, 14, 1-2, 175-199.
- _____. 1996. “La sémiotique visuelle, le plastique et l’espace du proche”, *Protée*, 24, 1, 16-25.
- _____. 1998a. “The semiotics of perspective”, *Semiotica*, 119, 3-4, 209-357.
- _____. 1998b. “À propos de Malevitch. Prolégomènes à une sémiotique du modernisme plastique”, *VISIO*, 3, 2, été, 47-65.
- _____. 1999. “Voir, décrire, penser et percevoir l’objet visuel. L’épineuse question de l’applicabilité des modèles sémiotiques en domaine visuel”, *VISIO*, 4, 2, 9-30.
- _____. 2000a. “L’interculturel, l’intergénérationnel, l’intermédiatique. Une sémiotique de l’*outsider sensibility*, de l’identitaire et du cosmique”, *VISIO*, 5, 1, 109-142.
- _____. 2000b. “La culture visuelle, les études visuelles, la peinture pratiquée, Andy Warhol, la *Beat Generation*, etc.”, *VISIO*, 5, 2, 95-140.
- _____. 2000-2001. “Revisiter Meyer Schapiro 1. L’histoire de l’art américaine en perspective: principaux enjeux et débats”, *VISIO*, 5, 4, 125-164.
- _____. 2001. “Revisiter Meyer Schapiro 2. Les projets intellectuel, théorique et sémiotique”, *VISIO*, 6, 2-3, 277-313.
- _____. 2002. “Autopsie et *petite histoire* d’une pratique. De la sculpture à l’installation, et après”, *VISIO*, 7, 3-4, 183-203.
- DAMISCH, Hubert. 1972. *Théorie du nuage*, Paris, Flammarion;
- _____. 1987. *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
- _____. 1990a. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris, Garnier/Flammarion;
- _____. 1990b. *Devant l’image*, Paris, Minuit.
- EDGERTON, Samuel Y. 1976. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row.
- FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality*, Berkeley & Los Angeles, CA, The University of California Press.

- GOETHE. 1983. *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck.
- GOLOMSTOCK, Igor. 1991. *L'art totalitaire. Union soviétique. III^e Reich. Italie fasciste. Chine*, Paris, Éditions Carré.
- GOMBRICH, Ernst. 1963. *Meditations on a Hobby-Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford, UK, Phaidon Press.
- GREENBERG, Clement. 1961. *Art and Culture*, Boston, Beacon Press.
- KLEIN, Robert. 1979. *Form and Meaning. Writings on the Renaissance and Modern Art*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- KRAUSS, Rosalind. 1977. *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press.
- MALEVITCH, Kasimir. 1974. *Écrits I: De Cézanne au Suprématisme; tous les traités parus de 1915 à 1922*, traduits par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme;
- _____. 1977. *Écrits II: Le Miroir suprématisme*, édités et présentés par Jean-Claude Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MESCHONNIC, Henri. 1988. *Modernité, modernité*, Paris, Verdier.
- PANOFSKY, Erwin. 1924-5. "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin, 1927. 258-330 (tr. fr. Minuit 1975).
- _____. 1939. *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press; *Meaning in the Visual Arts*, Garden City/New York, Doubleday.
- _____. 1975. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- PIRENNE, M. H. 1970. *Optics, Painting and Photography*, Cambridge, UK. Cambridge University Press.
- RIBON, Michel. *L'art et la nature*, Paris, Hatier.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, PUQ.
- _____. 1990. *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, PUQ.
- STEINBERG, Leo. *Other Criteria*, Londres et New York, Oxford University Press.
- STRZEMINSKI, W. et Kobro, K. 1977. *L'espace uniste*, Paris, L'Âge d'homme.

THÜRLEMANN, Félix. 1980. "Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale. À propos du *Christ en raccourci* de Mantegna", *Le Bulletin du Groupe de recherche sémiolinguistique* (ÉHÉSS), 15, septembre, 37-47.

USPENSKI, Boris. 1972. *A Poetics of Composition*.

VASARI, Giorgio. 1568. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino*, ed. Gaetano Milanesi, Florence, Samsoni, 1906 (d'après l'édition de 1568).

Da incerteza ao inconsciente: confluências entre ciência e psicanálise*

*Artigo desenvolvido a partir de pesquisa realizada para a disciplina
"Lógica e práticas discursivas jornalísticas", dirigida aos alunos
de graduação do primeiro semestre do curso de jornalismo
da Escola de Comunicação e Artes da USP.

ROSANA DE LIMA SOARES
Escola de Comunicação e Artes/ECA-USP

Resumo

Na primeira metade do século 20, uma instigante confluência parece acontecer entre as descobertas científicas e o campo das chamadas *ciências humanas*. Dizemos confluência por entendermos que o surgimento de uma nova concepção de sujeito leva à modificação nas concepções da ciência clássica e, ao mesmo tempo, é por haver a possibilidade de questionar a assertividade e a objetividade da ciência que um novo conceito de sujeito pôde emergir. Ao estabelecer tais correlações, acreditamos poder demonstrar a radicalidade do pensamento freudiano, que ao articular o conceito de inconsciente traz à cena das ciências humanas a possibilidade de pensar, a exemplo do que acontece nas ciências exatas, a incompletude e a imprevisibilidade, a incerteza e o caos; da mesma forma, apenas um sujeito desde sempre faltante poderia sustentar tais rupturas no campo da investigação científica.

Palavras-chave

sujeito, inconsciente, ciências humanas, incompletude, linguagem

Abstract

In the first half of the 20th century, an instigating confluence seems to happen between the scientific findings and the field of the so-called *human sciences*. We say *confluence* because we understand that the emergence of a new conception of subject leads to changes in the classic science's conceptions. At the same time, the possibility of questioning science's assertiveness and objectivity allowed the emergence of a new concept of subject. Upon establishing such correlations, we believe that we are able to demonstrate the radicalism of the Freudian thought, which, when articulating the unconscious concept, brings to the human science's scenery the possibility of thinking – as it happened in the exact sciences – the incompleteness and unpredictability, the uncertainty and chaos; likewise, only an ever lacking subject could sustain such breach in the field of scientific investigation.

Key words

subject, unconscious, incompleteness, human sciences, language

“Tais idéias abstratas – que depois se tornarão os conceitos básicos da ciência – são ainda mais indispensáveis à medida que o material se torna mais elaborado. Devem, de início, possuir necessariamente certo grau de indefinição; não pode haver dúvida quanto a qualquer delimitação nítida de seu conteúdo. Enquanto permanecem nessa condição, chegamos a uma compreensão acerca de seu significado por meio de repetidas referências ao material de observação do qual parecem ter provindo, mas ao qual, de fato, foram impostas. Assim, rigorosamente falando, elas são da natureza das convenções – embora tudo dependa de não serem arbitrariamente escolhidas mas determinadas por terem relações significativas com o material empírico, relações que parecemos sentir antes de podermos reconhecê-las e determiná-las claramente.”

Sigmund Freud

Este artigo busca mostrar a radicalidade do pensamento freudiano, que ao articular o conceito de inconsciente traz à cena das ciências humanas a possibilidade de pensar, a exemplo do que acontecia nas ciências exatas, a incompletude e a imprevisibilidade, a incerteza e o caos.

Partimos do pressuposto de que, ao pensarmos em teorias, não podemos negligenciar seu caráter de *ficção*¹: enquanto formas construídas por meio da linguagem, delas não se pode dizer que *representem* um mundo, tentando revelá-lo (nos moldes da ciência clássica), mas sim que *apresentam* o mundo, ao elaborar explicações sobre seus diversos aspectos (nos moldes da ciência contemporânea). Não que os acontecimentos não existam enquanto eventos que tiveram lugar. Mas só são vistos como realidade por meio de construções narrativas operadas pela linguagem; entre tais construções, temos as diversas teorias científicas, sejam elas no campo da

1. Lembramos aqui as noções de Feyerabend (2000), quando aponta para o caráter mitológico da ciência e da verdade; de Quéré (1982), ao tratar do fazer jornalístico como dotado de elementos de ciência e de ficção; e de Mannoni (1979) ao afirmar que, enquanto construção narrativa, a própria teoria caracteriza-se como ficção.

física ou da filosofia. Nessa construção, pela própria estrutura descontínua da linguagem – que não poderá jamais *tudo dizer* –, algo sempre vai faltar – um pedaço não recoberto, não simbolizado.

O modelo das chamadas ciências exatas (como a física e a matemática), tem servido de inspiração para as ciências ditas humanas (como a sociologia e a psicologia) desde a antigüidade. Se tomarmos o positivismo filosófico, passando pelo behaviorismo na psicologia e pelo funcionalismo na sociologia, é toda uma tradição do pensamento que oscila entre os critérios de objetividade, neutralidade, causalidade, buscando estabelecer seus pressupostos em princípios que possam ser definidos como claros e evidentes. A exemplo do silogismo aristotélico, berço da lógica dedutiva que inspirou o modelo da pesquisa científica por centenas de anos, nas ciências humanas vemos uma constante tentativa de apreender ações e comportamentos em conjuntos bem estruturados, compactos e fechados nos quais as regularidades possam levar ao estabelecimento de padrões de normalidade e conduta.

Isso se estende a diversos campos do humano: a comunicação, com sua perspectiva linear representada no esquema clássico de transmissão e recepção de mensagens; a sociologia e a política, com seus cálculos estatísticos e formas de mensuração numérica; a filosofia, com seu eterno desdobrar-se sobre si mesma ao interrogar se o pensamento pode ser apreendido pelo próprio pensamento; a psicologia, com seus experimentos laboratoriais e regras visando à adaptação do indivíduo aos padrões sociais; a psiquiatria, em sua associação à biologia e à química, atribuindo às doenças psicossomáticas (depressão, medo, melancolia, dependência, fobia) suas respectivas drogas (dos quais o prozac se apresenta como um dos mais bem sucedidos remédios para os *males da alma*).

Mesmo em um simples exercício cotidiano, como a leitura de jornais, se observarmos a forma como as notícias diárias são estruturadas – especialmente aquelas relacionadas a atos inesperados (como o que ocorreu nos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001), ou a comportamentos tidos como desviantes (como por exemplo o tema da descriminalização do uso de drogas) – o que vemos

são tentativas constantes de se perpetuar experiências mensuráveis e padrões de controle, estabelecendo relações objetivas

Tal tentativa de apreensão objetiva é, na maior parte das vezes, tomada como se fosse uma forma ideal de se fazer ciência e, conseqüentemente, produzir conhecimentos seguros e verdadeiros. Entretanto, se observarmos o desenvolvimento de diversas concepções científicas ao longo do século 20, em conjunção com as reflexões ensejadas pela filosofia da ciência, veremos que, neste século, mesmo os campos da matemática e da física (domínios de indubitável solidez se considerarmos os padrões vigentes de cientificidade) passaram a incorporar em seus conceitos a incerteza, a incompletude e o inesperado.

Nossa hipótese, neste artigo, é que, na primeira metade do século 20, uma instigante confluência se dá entre as descobertas científicas e o campo das chamadas *ciências do homem*. Dizemos confluência por entendermos que o surgimento de uma nova concepção de sujeito leva à modificação nas concepções da ciência – como se a razão não pudesse mais ser a mesma depois de Sigmund Freud (1856-1939) e sua *descoberta* do inconsciente. Ao mesmo tempo, é por haver a possibilidade de questionar a assertividade e a objetividade da ciência que um novo conceito de sujeito pôde emergir.

Diríamos, então, que a função do inconsciente freudiano dialoga e interage com os teoremas da incerteza e do caos. Um passo a mais podemos dar ao afirmar que o inconsciente está para as ciências humanas assim como o caos está para as ciências exatas: naquele ponto, algo inusitado e inesperado acontece, ainda que não possamos apreendê-lo ou prevê-lo acuradamente. As constantes tentativas de totalização no campo da ciência, como se a elas fosse possível *tudo explicar*, sempre deixam, em sua trilha, um resíduo não-apreendido e, mais do que isso, para sempre inapreensível, um resto a mais que sobra das teorias e que aponta para aquilo que escapa a essas tentativas de totalização.

O inconsciente seria esse pedaço inconquistável que escapa quando tentamos apreender o humano, e as lições trazidas pela psicanálise em suas articulações ao longo do século 20, inicialmente com Freud e posteriormente retomadas por Jacques Lacan

(1901-1981), trouxeram para as ciências humanas a descontinuidade e a incerteza, complexificando as formas de pensar e de dizer o humano.

O caráter produtivo da *dúvida*, que já fora enunciada por René Descartes (1596-1650) como aquela que precede o pensamento e, portanto, a própria existência – lembremos que, antes de afirmar o *penso, logo existo*, Descartes instaura o *se duvido, penso* –, é muitas vezes negligenciado em detrimento de uma lógica fundada em certezas e respostas, e não em permanente questionamento e abertura. Em um texto sobre o tempo e as novas formas de inscrição da memória, ao perguntar sobre a lógica *organizadora* da contemporaneidade e por ela *organizada*, Jean-François Lyotard apresenta uma interessante hipótese: o que caracterizaria os tempos atuais seria a junção da técnica com a ciência, por ele chamada de *tecnólogos*, determinante de diversas práticas sociais (cf. Lyotard, 1990). Entre elas, uma certa postura que vê no pensamento – e, portanto, no trabalho teórico – uma forma de questionar visando a chegar a seu fim: a *resposta*.

Lyotard estabelece um paralelo entre esta postura ocidental e as culturas não-ocidentais, em que se questiona não para se chegar a uma resposta mas para poder continuar a ser desafiado:

O que conta, na matéria que questionam, não é, de modo algum, determinar a resposta o mais rapidamente possível, apreender e exhibir algum objecto que seja válido enquanto causa do fenómeno em questão. É ser e continuar a ser questionado por ele, de se suster pela meditação 'em resposta' com ele, sem neutralizar pela explicação o seu poder de inquietação. (Lyotard, 1990, p. 81)

Ou seja, o autor aponta para o fato de que não são nas explicações sobre as relações de causa-efeito que se pode encontrar a chave para o entendimento do humano, mas sim nas relações de linguagem, que abrem sempre para uma outra possibilidade de perguntar e responder mesmo quando pensamos ter encontrado a explicação final almejada. Não podemos esquecer que toda pergunta traz

em si suas possíveis respostas, seja no campo da matemática, seja no campo da filosofia.

A descontinuidade percebida nas ações humanas, e seu caráter de imprevisibilidade (como percebido por Freud nas chamadas *produções ou formações do inconsciente*: chistes, atos falhos, sonhos, sintomas), encontra ecos em regiões distantes e pode ser relacionada a uma determinada concepção de ciência, não a qualquer uma delas mas àquela que se desenvolveu no final do século 19 e início do século 20, introduzindo uma ruptura nas formas de pensar a relação verdade-realidade. A partir desse par relacional, tentaremos explorar neste artigo as confluências entre esses dois campos – ciência e psicanálise.

Desestabilidades no campo da ciência

É ao conceito de *lógos*² que nos remetemos para começar a estabelecer um ponto de encontro entre ciência e psicanálise (e, conseqüentemente, entre as ciências exatas e as ciências humanas) a partir de um questionamento das relações entre as concepções de *verdade* e seus correlatos em uma suposta *realidade* dos fatos. Pensado a partir de Aristóteles (384-322) em sua teoria silogística e estendendo-se aos estudos da lógica matemática e simbólica (esta em busca por uma abstração radical dos conteúdos da realidade visando a aproximar-se da verdade por meio da mera forma), estamos ainda baseados na separação clássica entre mundo e linguagem. A lógica simbólica, abstraindo cada vez mais as referências ao *real*, chegou a fórmulas puramente matemáticas. Mundo e linguagem são concebidos como estando radicalmente separados, não havendo possibilidade de correspondência entre o conceito – *constructo*³ /inteligível –

-
2. A palavra grega *lógos* apresenta em português inúmeras acepções. Limitamos, aqui, a tomá-la no sentido de linguagem-discurso e pensamento-conhecimento, apontando para os termos vida, razão e linguagem de forma dinâmica e constitutiva da realidade.
 3. Ao utilizarmos a palavra *constructo*, estamos nos referindo ao *modo como montamos ou interpretamos nossa amostra escolhida de dados verificáveis*, para usarmos a definição proposta por Hobsbawm na introdução a seu livro *Sobre história* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

e a realidade – dado concreto/sensível, distanciando assim a possibilidade de verdade da apreensão da realidade.

É apenas com Emanuel Kant (1724-1804) que podemos perceber uma ruptura na história da filosofia: pensado como um possível caminho para conciliar Aristóteles e a lógica matemático-simbólica, Kant estabelece condições *a priori* para a inteligência, inaugurando, na lógica, a distância entre a linguagem e a realidade não na forma de um corte radical mas afirmando a correspondência entre mundo e realidade (ainda que não de forma direta, mas mediada) como condição para o estabelecimento de critérios de verdade em relação à realidade.

Em Kant, os modos pelos quais vemos os fenômenos correspondem ao *real*; por essa razão, podemos afirmar que *o real é racional*: vemos o mundo a partir de categorias *a priori* – o mundo é por elas criado –, e estas categorias a partir das quais vemos o mundo encontram-se com o *real*. A razão operaria, desse modo, a partir de categorias *a priori* para o conhecimento da realidade.

Relembrando o método dedutivo – que, em linhas gerais, vai do geral ao particular – e o método indutivo, que vai do particular ao geral, como métodos investigativos e formas de raciocínio, Kant coloca-se como uma terceira possibilidade ao definir os juízos sintético-analíticos. Para Kant, a dedução seria uma mera tautologia (afirmaria apenas uma verdade que já está contida nas premissas) e a indução careceria de fundamentos conceituais, não podendo garantir o grau de certeza de suas afirmações. Dessa forma, buscou construir um método de conhecimento tão preciso quanto a dedução, mas que abrisse espaço para a criação e o surgimento de novos conceitos, como ocorre na indução.

Essa *terceira via* – entre a dedução e a indução, e para além delas – vem sendo buscada desde Aristóteles com o nome de *método hipotético-dedutivo* e, por aproximação, pode ser comparada ao que Charles Peirce (1839-1914) chama de *abdução* – uma possibilidade de estabelecer o *raciocínio criativo* como método, baseada na formulação de hipóteses a serem refutadas ou confirmadas, colocando-se portanto no limite das *probabilidades*. Em Kant, essa terceira possibilidade foi sintetizada em sua concepção de juízos sintéticos

a priori, uma combinação de conhecimentos puros com conhecimentos empíricos.

A partir de Kant, principalmente com a fenomenologia de Edmund Husserl⁴ (1859-1938) e com os *jogos de linguagem* de Ludwig Wittgenstein⁵ (1889-1951), começa a se romper a dicotomia realidade-linguagem e abre-se a possibilidade de pensar não em *o mundo e a linguagem* mas em *o mundo é linguagem*, passando da concepção de representação para a de *apresentação do mundo*, como tão bem explorado por José Arthur Giannotti em seus estudos sobre Wittgenstein (cf. Giannotti, 1995).

De Husserl a Wittgenstein, sem esquecer George Boole (1815-1864), Gottlob Frege (1848-1925) e Bertrand Russell (1872-1970), é toda uma tradição do pensamento e da ciência – e, conseqüentemente, da própria constituição de sociedade – que gira sobre si mesma e se desloca. Na filosofia, podemos afirmar que Husserl foi quem continuou aquilo que Kant começara, levando à radicalidade a impossibilidade de se separar o mundo da linguagem. De lá para cá esse tema tem sido pesquisado por diversos filósofos (como os contemporâneos Jacques Derrida e Gilles Deleuze) e conduziu à idéia de uma incerteza básica constituinte da realidade e do próprio sujeito (como veremos em Freud). Se, por um lado, podemos afirmar não

-
4. De acordo com Chauí em seu *Convite à filosofia* (São Paulo: Brasiliense, 1994), a *fenomenologia* introduziu a noção de essência ou significação como um conceito que permite diferenciar internamente uma realidade de outras, encontrando o sentido, a forma, as propriedades e a origem de tal realidade. Dividiu, por exemplo, a essência *natureza* da essência *homem*, e no homem as essências *psíquico, social, histórico, cultural* etc., garantindo às ciências humanas a validade de seus campos de investigação (psicologia, história, sociologia, antropologia, lingüística, economia) e a existência e especificidade de seus objetos. Cada uma das ciências humanas não deveria mais dar conta do conhecimento como um todo, buscando explicar exaustivamente todas as relações humanas e o mundo existente a partir de seus próprios conceitos, mas estaria relacionada à especificidade de seus projetos e investigações a partir de métodos e conceitos também específicos.
 5. Em relação às teorias da linguagem, no lugar de remeterem aos enunciados dos discursos tais jogos remetem à instância da enunciação (cf. Benveniste, 1989), fazendo-se e desfazendo-se *em ato*; configuram-se como *ligações entre elementos* que se fazem para logo se desfazer, em um dado momento, articulando laços sociais por meio dos discursos.

ser possível à linguagem recobrir integralmente um suposto mundo que a antecede, devemos afirmar, por outro, não ser possível à realidade constituir-se enquanto tal a não ser no incessante jogo de proximidade e distanciamento em relação à linguagem, não existindo fora dela – daí sua imponderabilidade.

Tal impossibilidade é examinada por Jorge Luis Borges no fragmento “Del rigor en la ciencia” (exaustivamente comentado por estudiosos das mais diversas áreas), em que os cartógrafos de um determinado reino desenham um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exatamente o território⁶. Para representar com fidelidade o reino inteiro e agradar ao rei, o mapa deve ter o tamanho exato da cidade existente, criando uma impossibilidade: ao ser cópia fiel, deixa de ser uma reprodução imaginária da cidade e passaria a ser o próprio objeto que tentava representar⁷.

Trata-se, pois, da questão do próprio estatuto da linguagem e de sua inseparabilidade em relação ao mundo. Afirmar, como já

-
6. *En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad, y el Mapa del Imperio toda una provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que esse dilatado Mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Cartográficas* (Borges, 1961, p. 103).
 7. O referido fragmento foi atribuído por Borges a Suárez Miranda na obra intitulada *Viajes de varones prudentes* (libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658). Em seu livro *Simulacros e simulação*, Baudrillard refere-se ao conto como uma antiga *alegoria da simulação* que teria se tornado apenas um *simulacro de segunda categoria*, já que para ele *hoje a abstração não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real* (Baudrillard, 1991, p. 8). Ao contrário do conto de Borges, são os vestígios do real – e não os vestígios do mapa – que sobrevivem; não é o território que precede o mapa, mas o mapa precede o território. Sem querer discutir as idéias de Baudrillard, afirmamos, ao contrário, que não se pode recobrir com representações uma suposta realidade antecedente a elas não por habitarmos um mundo de simulações mas sim devido ao próprio caráter dinâmico de construção da realidade pela linguagem: ao fazer o mapa, estaríamos traçando a própria realidade.

fizemos outras vezes, que *o mundo é linguagem* significa dizer que o mesmo não existe fora dela, apontando para o fato de que há que aceitar um certo grau de incerteza como constituinte da realidade e incorporá-lo – o mundo é criado pela linguagem e tal *constructo* não corresponde exatamente a um suposto real, mas está *no lugar de*. A esse conceito de linguagem, fazemos corresponder uma certa concepção de ciência, o que nos conduz agora a uma discussão metodológica. Ao falar no discurso articulador da contemporaneidade – o discurso tecnológico, para usarmos os termos de Lyotard –, não podemos nos furtar em falar de seu já mencionado encontro com a ciência. Gostaríamos então, nesse momento, de delimitar o ponto a partir do qual vislumbramos a ciência, aqui tomada enquanto discurso e, portanto, como articuladora de realidades sociais.

Evocamos agora o critério de falseabilismo de Popper, as rupturas epistemológicas de Kuhn, a noção de impreeditibilidade de Poincaré, o teorema da incompletude de Gödel, o princípio da incerteza de Heisenberg, a teoria do caos de Thom, as formas fractais de Mandelbrot. Sem querer esgotar a extensa discussão dos métodos e da pesquisa científica a partir da filosofia da ciência, arriscamo-nos a lançar algumas idéias sobre essas concepções. Pretendemos, a partir delas, estabelecer um paralelo com as noções de pesquisa e produção de conhecimento nas ciências chamadas *do homem* até chegarmos ao conceito de inconsciente conforme proposto por Freud e retomado por Lacan. Todos esses pensadores representam momentos de significativas rupturas na primeira metade do século 20, verdadeiras *odisséias do pensamento*, apontando para um certo *espírito do tempo*.

Vejamos, então, uma síntese das teorias que nos interessam nesse momento, começando pelo debate entre dois filósofos da ciência: Popper e Kuhn. O contraponto entre eles pode ser estabelecido a partir do par *falsificação x revolução*, referindo-se a dois conceitos básicos presentes em cada um dos autores.

Karl R. Popper (1902-1994), filósofo inglês de origem austríaca, elegeu como critério para o estabelecimento de teorias científicas não que elas sejam verificáveis mas que sejam falseáveis, testáveis. É esse critério, o falseabilismo ou falsificacionismo, o

critério de demarcação na concepção popperiana. À ciência caberia o papel de refutar teorias incorretas: um enunciado é refutável se e somente se é logicamente incompatível com ao menos um enunciado básico já confirmado, o que faz com que uma hipótese possa tornar-se testável. Dessa forma, postulados que não pudessem ser refutados não seriam suficientes para as ciências. Popper acrescentou às teorias seu caráter explicativo, ou seja, considerava as teorias como *redes* lançadas ao mundo para tentar capturá-lo, racionalizá-lo.

No livro *Conjecturas e refutações* (1963), Popper afirma que só é possível compreender a realidade a partir dos problemas que se apresentam para serem solucionados e das teorias científicas que formam o que ele denomina de *conjecturas genuínas*, ou seja, *suposições altamente informativas acerca do mundo*, ainda que não verificáveis:

Aceito a concepção (implícita na teoria clássica da verdade: a teoria da correspondência) de que deveríamos chamar real a um estado de coisas se, e somente se, o enunciado que o descreve é verdadeiro. Mas, seria um erro grave concluir disso que a incerteza de uma teoria, isto é, seu caráter hipotético ou conjectural, diminua de alguma maneira sua pretensão implícita de descrever alguma coisa real. Pois, todo enunciado s é equivalente a um enunciado que pretende que s é verdadeiro. E, com relação ao fato de s ser uma conjectura, devemos lembrar que, antes de mais nada, uma conjectura pode ser verdadeira, e deste modo descrever um estado de coisas real. Em segundo lugar, se ela é falsa, então contradiz algum estado de coisas real (descrito por sua negação verdadeira). Além do mais, se testamos nossa conjectura, e conseguimos falseá-la, vemos claramente que existia uma realidade – alguma coisa com a qual ela poderia entrar em choque. Nossos falseamentos indicam, portanto, os pontos em que tocamos a realidade, por assim dizer. E nossa última e melhor teoria sempre é uma tentativa de incorporar todos os falseamentos já encontrados no campo, explicando-os da maneira mais testável possível. (Popper, 1982, pp. 147-148)

Popper afasta das teorias a possibilidade de sua verificação empírica, já que recusa a inviolabilidade dos seus enunciados básicos. Em resumo, para Popper as teorias deveriam ser tomadas como *hipóteses empíricas falseáveis* e não como meras convenções, implicando em uma constante substituição de teorias científicas por outras de maior amplitude e com maior capacidade explicatória. Em Popper, portanto, a questão da verdade deixa de ser a exata correspondência entre um conceito e a realidade e passa a ser vista como uma questão da coerência interna entre esses conceitos. As mudanças científicas seriam uma consequência da concepção de verdade como *coerência teórica*, e por isso as teorias devem ser avaliadas pela possibilidade de serem falseadas, ou seja, devem estar abertas a fatos novos. Em oposição ao verdadeiro, o falso seria a perda de coerência de uma teoria, a existência de contradições entre seus princípios ou conceitos, permitindo que as teorias sejam permanentemente corrigidas.

Opondo-se a Popper, Thomas Kuhn (1922-1996), filósofo e historiador da ciência norte-americano, apresenta uma outra forma de aproximação ao problema, afirmando que nunca houve um caso sequer em que uma teoria pudesse ser refutada por fatos científicos. Um fato novo não pode assegurar a coerência interna de uma teoria; ao contrário, aponta para suas contradições, fazendo com que ocorra uma mudança radical. Essas mudanças foram denominadas por Kuhn de *rupturas epistemológicas* ou *revoluções científicas*, provocando o surgimento de novas teorias verdadeiras. Dessa forma, é o critério de verdade (qualquer que seja ele), e não o de falsidade, que guiaria a pesquisa científica.

De acordo com Kuhn, podemos dividir a atividade científica em duas espécies distintas de fases que se alternam: períodos de revolução científica, nos quais surge a *ciência extraordinária*, e períodos interpostos entre duas revoluções, ou períodos de *ciência normal*. Os períodos de ciência normal caracterizam-se pela existência de *comunidades científicas* e pela adoção de *paradigmas*, ou seja, de determinados conjuntos de métodos, princípios e conceitos básicos, além de exemplos orientadores, todos inquestionáveis durante uma tradição de pesquisa estabelecida.

Essas pesquisas, baseadas em paradigmas compartilhados, orientam-se para a solução de problemas (os famosos *puzzles*) reconhecidos pela comunidade científica como relevantes; pode-se dizer então que (...) *a pesquisa científica normal está dirigida (somente) para a articulação daqueles fenômenos e teorias já fornecidos pelo paradigma.* (Kuhn, 1975, p. 39)

A ciência extraordinária surge quando essa estrutura de aparência inabalável – a ciência normal – começa a estremecer, quando ocorre um período prolongado de *crise* do paradigma, em meio a uma revolução científica, na qual o paradigma vigente será inteiramente substituído por outro. Para que esse processo possa ser melhor compreendido, tomemos uma descrição do próprio Kuhn:

As áreas investigadas pela ciência normal são certamente minúsculas; ela restringe drasticamente a visão do cientista. Mas essas restrições, nascidas da confiança no paradigma, revelam-se essenciais para o desenvolvimento da ciência. Ao concentrar a atenção numa faixa de problemas relativamente esotéricos, o paradigma força os cientistas a investigar alguma parcela da natureza com uma profundidade e de maneira tão detalhada que de outro modo seriam inimagináveis. E a ciência normal possui um mecanismo interno que assegura o relaxamento das restrições que limitam a pesquisa, toda vez que o paradigma do qual derivam deixa de funcionar efetivamente. Nessa altura os cientistas começam a comportar-se de maneira diferente e a natureza dos problemas de pesquisa muda. No intervalo, entretanto, durante o qual o paradigma foi bem sucedido, os membros da profissão terão resolvido problemas que mal poderiam ter imaginado e cuja solução nunca teriam empreendido sem o comprometimento com o paradigma. E pelo menos parte dessas realizações sempre demonstra ser permanente. (Kuhn, 1975, p. 45)

O relaxamento das restrições que limitam a pesquisa, o comportamento diferente dos cientistas e a mudança de natureza dos problemas de pesquisa correspondem ao período da ciência

extraordinária, período em que pesquisadores descontentes com a gravidade das *anomalias* acumuladas no interior do paradigma vigente entram em conflito com a tradição e interrompem o processo de desenvolvimento que – como fica claro no trecho acima citado – é restrito aos limites do paradigma. Note-se, ainda, o grau de interdependência entre os conceitos de *comunidade científica* e de *ciência normal* na teoria de Kuhn.

Essa passagem de um paradigma a outro de maneira alguma se aproxima do que Popper descreve como uma mudança de teorias. Para Kuhn, a mudança não se dá a partir de uma escolha externa entre teorias mas de forma instantânea – ao menos aos olhos do pesquisador –, já que deve estar necessariamente implicada em alguma das teorias.

Apesar de suas diferentes concepções, Popper e Kuhn introduzem no universo da ciência uma certa idéia de descontinuidade e diferença em oposição à idéia de linearidade ou progresso científicos. Daí podermos afirmar que as diferenças entre as diversas teorias científicas são fruto não de seu aperfeiçoamento em relação a um ideal preestabelecido de verdade, ou de uma maneira melhor ou mais evoluída de fazer ciência, mas de mudanças de concepção e diferentes maneiras de construir e conceber os objetos científicos e, conseqüentemente, as teorias e metodologias sobre eles elaboradas. Em cada teoria, portanto, o conceito de natureza e de homem nela pressuposto é diferenciado, assim como os métodos e os princípios adotados, e os próprios objetos que se quer conhecer. A noção de progresso ou evolução, de uma suposta linearidade e temporalidade na sucessão de teorias, é assim fortemente questionada. Tal questionamento se estende para além dos limites e alcances da filosofia da ciência. Cientistas e pesquisadores das áreas de física e matemática demonstraram ao longo do século outros aspectos que vêm a confirmar as brechas e descontinuidades presentes no processo de conhecimento.

O matemático e físico francês Jules Henri Poincaré (1854-1912), antecipando essas questões, ainda no século 19 apontou para o grau de impreeditibilidade em certos sistemas matemáticos:

Nossos antepassados descobriram, há muito tempo, que o futuro era difícil de prever e que pequenas causas podiam ter grandes efeitos. O que é relativamente novo é a demonstração de que, para certos sistemas, uma pequena mudança na condição inicial leva habitualmente a uma mudança tal da evolução ulterior do sistema que as predições a longo prazo se tornam completamente vãs. (Ruelle, 1993, p. 65)

Um pouco de incerteza inicial – em sistemas que dependem das condições iniciais – levaria à impreditibilidade a longo prazo sobre o futuro do sistema. Com isso, lançaria o que podemos afirmar serem as bases remotas da moderna teoria do caos.

Até o início do século, a matemática era pensada como a única ciência exata, da qual as outras ciências deveriam se aproximar o máximo possível para que pudessem ter assegurado o grau de certeza de seus conhecimentos. Com Poincaré, surge a idéia de que algo está sempre escapando ao conhecimento e que, portanto, nem a matemática poderia dar conta da totalidade do conhecimento. A partir daí, outras posições foram se formando, como a de Hans-Georg Gadamer (1900), filósofo alemão, sobre a questão da interpretação, e a de Paul Feyerabend (1924-1994), físico e filósofo inglês, sobre o fim dos métodos clássicos de conhecimento (que veremos adiante), além dos pensadores a seguir.

Também no campo da física, o alemão Werner Heisenberg (1901-1976) introduz, com o *princípio da incerteza*, a idéia de imponderabilidade no campo da ciência. Com esse princípio, pretendia criticar uma certa noção de determinismo presente na física clássica, que acreditava poder estender a idéia de causalidade – de que a cada efeito corresponde uma causa – indefinidamente, na medida em que pequenas alterações no processo de observação e aferição dos fenômenos físicos alterariam seus resultados (Ruelle, 1993: 22). Dessa forma, mesmo pequenas causas – muitas vezes imperceptíveis e, por isso, atribuídas ao acaso⁸ – podem alterar os resultados

8. Nas palavras de Poincaré, *uma causa muito pequena, que nos escapa, determina um efeito considerável que não podemos deixar de ver, e então dizemos que esse efeito se deve ao acaso* (apud Ruelle, 1993, p. 67).

de um experimento. Segundo Heisenberg, portanto, em alguns campos da física podemos possuir apenas um conhecimento estatístico ou probabilístico sobre determinados fenômenos, como por exemplo a medição da posição das partículas que compõem o átomo, ou seja: um resultado específico não corresponde necessariamente a uma determinada causa; é apenas estatisticamente provável que assim seja.

Kurt Gödel (1906-1978), lógico austríaco, tem entre suas contribuições mais importantes para a lógica os teoremas da incompletude (Ruelle, 1993: 197). A relação estabelecida por Gödel se dá entre os eixos *completude e certeza*. Afirmando ser impossível obter um alto grau de completude e um alto grau de certeza na elaboração de uma teoria, Gödel aponta para um paradoxo na atividade científica. A solução a esse paradoxo por ele ensejada afirma que ao circunscrever o campo de pesquisa tem-se certeza, mas também incompletude (por fechar e limitar o campo, deixando de fora inúmeros elementos); ao abrir o campo, por sua vez, tem-se completude (tudo estaria incluído), mas perde-se certeza. Quanto mais certezas, portanto, mais incompleto o campo de pesquisa e, por essa razão, sujeito às variações e oscilações não previstas inicialmente no sistema explicativo e teórico construído para lhe dar sustentação.

René Frederic Thom (1923), matemático francês, fundou a chamada *teoria do caos*. A partir da noção de topologia, concebe um substrato em um conjunto aberto de um espaço euclidiano de dimensão finita U . Nesse espaço, u é regular se em cada ponto u' próximo a ele aquilo que está em u' possui a mesma *aparência qualitativa* que em u . O ponto u é regular se uma esferazinha de centro u , muito pequena, não contém qualquer acidente rigorosamente interessante – *nela nada acontece*. O conjunto de tais pontos regulares é um aberto em U . Representa-se, a seguir, o complemento K do conjunto U , em que K seja o conjunto fechado dos pontos de catástrofe (*caos*). Se v é um ponto em K , em toda esferazinha de centro v , *alguma coisa acontece*.

A palavra catástrofe (*caos*), portanto, não tem a conotação negativa que apresenta na linguagem cotidiana – simplesmente em cada ponto v do conjunto catastrófico K , *as coisas mudam*. Tal

distinção entre pontos regulares e catastróficos é relativa, depende da acuidade dos meios de observação. Nas bordas, os pontos regulares e caóticos se misturam, como nas bordas não nítidas entre uma cor do arco-íris e outra, difíceis de serem reconhecidas e identificadas (Thom, 1985: 11-28).

Em relação à teoria do caos, uma interessante observação foi feita por Thom a respeito do problema do determinismo em sua polêmica com Ilya Prigogine⁹. Thom afirma que

já que a natureza da ciência é formular leis, todo estudo científico da evolução do Universo desembocará, necessariamente, numa formulação determinista. Observemos, porém, que talvez não se trate do determinismo de P. S. Laplace¹⁰, mas, por exemplo, de leis 'deterministas' que governem a evolução de distribuições de probabilidades. (Ruelle, 1993, p. 43)

Segundo ele, não se pode escapar a um certo grau de determinismo sempre que se procura por leis universais e gerais,

-
9. A esse respeito, remetemos ao livro *O fim das certezas* (São Paulo: Unesp, 1996), de Prigogine, em que são examinadas as relações entre o tempo, o caos e as leis da natureza a partir de algumas questões que têm sido formuladas desde as origens do pensamento ocidental, tais como: *O universo é regido por leis deterministas? Qual é o papel do nosso tempo?*. Considerando as contribuições da física e da matemática, do caos e da instabilidade, o livro busca responder tais questões a partir de novas perspectivas.
10. Conforme formulação de Laplace: *Uma inteligência que, para um instante dado, conhecesse todas as forças de que está animada a natureza, e a situação respectiva dos seres que a compõem, e se além disso essa inteligência fosse ampla o suficiente para submeter esses dados à análise, ela abarcaria na mesma fórmula os movimentos dos maiores corpos do Universo e os do mais leve átomo: nada seria incerto para ela, e tanto o futuro como o passado estariam presentes aos seus olhos. O espírito humano oferece, na perfeição que foi capaz de dar à astronomia, um pequeno esboço dessa inteligência* (P. S. Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris: Courcier, 1814. Apud Ruelle, 1993, p. 42). Lembramos aqui as referências ao *tecnólogos* de Lyotard (1990) em relação à memória e suas inscrições e à ambição de algumas pesquisas sobre inteligência artificial de construção do super-cérebro – aquele que possa tudo saber a um só tempo, como a mônada de Leibniz (ver artigo de Michael Brooks traduzido no jornal *Folha de S. Paulo*, caderno mais!, 02/07/2000).

ainda que tal determinismo esteja localizado não no campo das certezas mas das probabilidades.

Finalmente, o matemático polonês Benoit Mandelbrot (1924) traz uma instigante contribuição da ciência ao mundo das artes, lançando um caloroso debate sobre a questão das artes digitais em termos de seu próprio estatuto e validade. Ao pesquisar equações diferenciais matemáticas em computador, Mandelbrot deparou-se com formas geométricas tridimensionais às quais deu o nome de *fractais*. Tais figuras, geradas por programas de computador, equivalem a formas do mundo concreto que diferem dos quadrados, esferas e pirâmides perfeitos das figuras geométricas bidimensionais:

Os fractais são formas geométricas que são igualmente complexas nos seus detalhes e na sua forma geral. Isto é, se um pedaço de fractal for devidamente aumentado para tornar-se do mesmo tamanho que o todo, deveria parecer-se com o todo, ainda que tivesse que sofrer algumas pequenas deformações. (Mandelbrot, 1993, p. 197)

O mais famoso exemplo da geometria fractal de Mandelbrot é a resposta à pergunta: quão extensa é a costa? Se você tivesse de caminhar ao longo da costa, medindo a distância com um compasso calibrado para um metro, obteria uma resposta, e com outro compasso calibrado para 30 cm, a resposta seria maior, porque uma parte maior de irregularidades poderia ser medida. Mandelbrot descobriu que não existe limite teórico para esse processo. Com isso, demonstrou que de informações simples e repetitivas podem surgir padrões complexos e variados como as instruções contidas nos genes, que geram sistemas complexos no organismo humano.

Com os fractais, Mandelbrot relaciona a matemática às formas usuais da arte, afirmando que a arte fractal exemplifica alguma coisa completamente nova, na qual *a atuação mútua de ordem e surpresa não precisa ser o resultado nem de imitação da natureza nem da criatividade humana: pode também ter uma fonte inteiramente diferente.* De fato, *fórmulas matemáticas extremamente simples que parecem completamente estéreis podem dar vida, por*

assim dizer, a uma quantidade de estruturas gráficas enorme. O gosto do artista só pode afetar a seleção de fórmulas a serem desenhadas, o enquadramento e o desenho. (Mandelbrot, 1993: 200) Por analogia, podemos afirmar que os fractais estão para a arte assim como os teoremas anteriormente apresentados estão para a ciência: apresentam uma margem de abertura e de imprevisibilidade, uma combinação de ordem e de caos.

O físico Marcelo Gleiser, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, assim define o caos:

Essa sensibilidade às condições iniciais é uma das marcas registradas dos sistemas caóticos. Contrariamente ao uso comum da palavra, que significa o oposto de ordem, caos em um sistema físico representa um comportamento que, apesar de complexo, não é inteiramente desorganizado. Há uma persistência no comportamento do sistema, uma obediência a certos vínculos, que não existe em um sistema aleatório. (Gleiser, 2000, p. 29)

Como exemplo de sistema caótico, o autor menciona o clima e a dificuldade em prever suas variações, pois qualquer alteração em um determinado local pode afetar as condições climáticas de outro, sendo impossível conhecer todos os detalhes envolvidos neste processo embora ele não seja um processo aleatório. Nas palavras de Gleiser, *há um limite mesmo para o caos climático.* (Gleiser, 2000, p. 29)

É esse comportamento do clima que pode ser estendido a outros sistemas, chamados complexos ou não-lineares. Ao contrário dos sistemas lineares (ou regulares), em que a resposta é proporcional ao estímulo (princípio presente, por exemplo, na psicologia behaviorista), os sistemas complexos possuem a propriedade de responder a estímulos de forma irregular. Trata-se aqui do princípio da incerteza, apresentado por Heisenberg, e da concepção fundante da teoria do caos: um pequeno estímulo pode causar uma grande resposta, fazendo com que *a não-linearidade e a forte dependência das condições iniciais* sejam dois elementos fundamentais dos sistemas complexos (Gleiser, 2000, p. 29).

A partir das teorias da física e da matemática contemporâneas, gostaríamos de questionar, no campo das ciências humanas, concepções deterministas ou reducionistas baseadas em certezas e na capacidade de *tudo prever*. Se mesmo um sistema simples pode ter comportamentos complexos, o que dizer das estruturas e relações ensinadas pelo humano?

Gleiser afirma que a propriedade mais importante dos sistemas não-lineares é *a emergência da ordem a partir da desordem*.(Gleiser, 2000: 29) Ao pensarmos nessa propriedade, podemos nos voltar às teorias da linguagem. A perspectiva de construção do mundo pela linguagem aponta para uma abertura, uma espécie de terceira alternativa, da qual deriva a possibilidade de pensarmos a incompletude e o caos, a margem do desconhecido e do imprevisível. Tal questão nos remete uma vez mais à pergunta sobre qual o discurso articulador da contemporaneidade – que a organiza e é por ela organizado.

Uma postura crítica interessante nos é oferecida por Feyerabend, físico e filósofo da ciência que, desde a década de 60, tem refletido sobre as questões relativas aos fundamentos da ciência e à epistemologia científica. Embora seja visto por muitos como defensor do relativismo e do anarquismo intelectual, suas idéias são pertinentes se considerarmos o campo no qual estamos inseridos – as ciências humanas – devido à pluralidade que lhes é constituinte.

Dentre suas muitas contribuições, destacamos a proposta de uma *metodologia pluralista* em relação à pesquisa científica, seja ela em ciências exatas ou humanas. A produção do conhecimento é vista como um processo permanente, no qual o trabalho do cientista não seria confrontar idéias e teorias com uma suposta experiência dos fatos mas, sobretudo, confrontar idéias com idéias, teorias com teorias, textos com outros textos:

Knowledge so conceived is not a series of self-consistent theories that converges towards an ideal view; it is not a gradual approach to the truth. It is rather an ever increasing ocean of mutually incompatible alternatives, each single theory, each fairy-tale, each myth that is part of the collection

forcing the others into greater articulation (...). Nothing is ever settled, no view can ever be omitted from a comprehensive account. (Feyerabend, 2000, p. 21)

Para além do que denomina *receitas metodológicas*, Feyerabend propõe o princípio do *tudo vale*: *Tendo a metodologia pluralista como meta, seus esforços caminhariam no sentido de estabelecer alternativas a uma abordagem fundamentalista do saber, registrada, na ênfase do autor, na ‘adoração dos fatos’, na crença em um poder de desvelamento – e revelação – da experiência.* (Rocha, 1998: 2). Mais do que estabelecer certezas, tal postura aponta para a necessidade de adotar a *dúvida* – o questionamento sistemático – como postura metodológica que contemple o aspecto de invenção e criação presente na pesquisa científica:

Parece-me que uma atividade cujo caráter humano pode ser visto por todos é preferível a uma atividade que se afigura “objetiva” e inacessível às ações e aos desejos humanos. As ciências, afinal de contas, são nossa própria criação, incluindo todos os severos padrões que elas parecem impor-nos. É bom ter sempre presente o fato de que a ciência, como hoje a conhecemos, não é inelutável e que nós podemos construir um mundo em que ela não desempenhe papel algum. (Feyerabend, 1979, p. 281)

Feyerabend também estabelece – ainda que a partir de outros termos – as *margens* (ou *limites*) da pesquisa e do conhecimento científicos. É nesse sentido que nos ajuda a pensar as relações entre dogmatismo e relativismo, apontando para alguns dos pressupostos metodológicos pertinentes para nosso campo de trabalho. Talvez uma idéia interessante seja a de que a ciência (ou a pesquisa científica) não seja conduzida pela linearidade de uma única verdade final a ser alcançada, mas tenha sempre ao fundo uma *possibilidade de verdade*, só que cambiante, mutável. Uma verdade ao fundo, só que não-linear porque nem sempre será a mesma. Mas qual seria então essa verdade?

Ao tratar do relativismo, Feyerabend estabelece uma distinção entre o relativismo prático (que caracteriza como oportunista por visar a fins específicos), o relativismo democrático (o convívio de diferentes opiniões ou teorias) e o relativismo epistêmico (que assinala o *tudo vale* mas não o *vale tudo*, já que seria inerente à própria ciência). Ao contrário da crítica de Popper, que afirmara que o relativismo *é a posição de que qualquer coisa pode ser afirmada, ou quase tudo, e por conseguinte nada* (Feyerabend, 1991, p. 99) – e que, assim sendo, a verdade perde seu significado –, Feyerabend propõe uma outra concepção, na qual o relativismo não seria a simples escolha entre teorias contrárias ou o apagamento da verdade objetiva, impossibilitando a escolha entre idéias alternativas.

Trata-se, assim, não de propor uma outra definição mas de deslocar o eixo da própria questão. Em vez de perguntar se a verdade é ou não uma noção objetiva, se a prática científica é racional, de que forma a realidade depende de nossa percepção, o relativismo afasta-se dessas questões, afirmando que o que está certo a partir de determinados pressupostos pode não estar certo se outros critérios forem tomados, revelando as lacunas do objetivismo sem com isso significar uma arbitrariedade absoluta.

Os limites estão sendo colocados em relação ao objetivismo herdado da ciência clássica, que determinou grande parte das ciências exatas até o início do século 20, já que as ciências *que dizem respeito ao homem dificilmente podem extrair a verdade da experiência objetiva, se entendemos objetividade no mesmo sentido fundante da ciência física.* (Freitas, 1992b, p. 10) Atentemos à palavra *fundante*, que aponta para o caráter clássico de tal definição. Ao se tentar tomar o homem como objeto o que se alcança são experiências geralmente frustrantes, já que *há sempre um ponto decisivo que escapa à objetivação e desfaz, na escapada, premissas e certezas, projeções e controles* (Freitas, 1992b, p. 10).

A partir da concepção da ciência como uma atividade baseada em acertos e erros, tentativas e recomeços, Peirce amplia as tradições dos métodos dedutivo e indutivo, sugerindo um modelo *conjectural* ou *hipotético-abdutivo*, a abdução, cujo principal mérito

é considerar a possibilidade de interferência de fatos que podem fugir à observação, mesmo sob rígido controle.

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. (Peirce, 1977, p. 220, § 171)

Com relação à indução e à dedução, Peirce continua: *A dedução prova que algo deve ser; a indução mostra que alguma coisa é realmente operativa; a abdução simplesmente sugere que alguma coisa pode ser* (Peirce, 1977, p. 220, § 171). As considerações apontadas por Peirce não podem ser negligenciadas, já que instauram no campo da ciência a probabilidade e o falibilismo.

Se pensarmos no *lógos* contemporâneo de Lyotard – o *tecnólogos* –, podemos relacioná-lo a uma mudança na concepção de ciência e na concepção de sujeito (cf. Koyré, 1982). É por essa trilha que, da ciência, chegamos a Freud e sua *descoberta* radical: o inconsciente colocado como aquele que habita e constitui o humano.

Desestabilidades no campo do humano

Da ciência como permanente *constructo* a partir da linguagem – portanto, sempre em estreita relação com o panorama histórico e social nas artes e na filosofia – estendemos as reflexões anteriormente ensejadas a outros campos do conhecimento. A confluência entre eles, voltamos a afirmar, faz-se pela linguagem. Em relação à linguagem, a lógica que se configura como possibilidade discursiva é a lógica do significante, articulada a partir de seus *dois eixos* (cf. Lemaire, 1989). Como na proposta freudiana de que os sonhos seriam estruturados como a linguagem e operariam por meio de condensações (metáforas) e deslocamentos (metonímias), as cadeias discursivas – a linguagem – é que engendram a própria realidade

por meio dos eixos paradigmático (das escolhas, operando sincronicamente por substituição) e sintagmático (das combinações, operando diacronicamente por contigüidade) (cf. Jakobson, 1965).

O livro *A interpretação dos sonhos*, lançado em 1900, já fez cem anos. Podemos, portanto, inseri-lo no mesmo quadro referencial anteriormente apresentado. Algumas evidências apontam nessa direção, como o desenvolvimento, também em 1900, da *teoria dos quanta* pelo físico alemão Max Planck (1858-1947), que introduz a idéia da transmissão de energia em *pacotes* pré-definidos chamados *quanta*. Uma relação entre a física quântica e a clínica psicanalítica pode ser ensaiada:

Pensamos que o campo da física quântica traz, realmente, um modelo que pode servir para pensar a clínica. Do ponto de vista consciente achamos que podemos ter sempre certas bem estabelecidas, sem falhas, dentro de uma lógica implacável, de forma a podermos dar conta do que está acontecendo em nós. (Corrêa, 2001, p. 17)

Acrescentaríamos ainda: não apenas pretendemos dar conta de forma definitiva e coesa do que está acontecendo em nós mas também do que está acontecendo ao nosso redor, e as teorias ensejadas pelas ciências humanas são vistas como importantes *aparatos* de controle e previsão.

Ao afirmar *o homem não é mais senhor em sua própria casa*, o que Freud desestabiliza são as próprias bases das ciências humanas. Sua releitura por Lacan levaria à concepção de sujeito como *um significante para outro significante*, o falante/desejante marcado pela falta, inscrição primordial. A analogia à física quântica pode ser mais uma vez evocada:

Na física quântica, o fato de que não se possa pontuar o elétron, isto é, que não se possa saber ao mesmo tempo em que ponto ele está e qual sua velocidade neste momento, que não se possa saber estas duas coordenadas simultaneamente, e que esta impossibilidade seja considerada como definitiva, até

nova ordem, isso nos lembra algo do estatuto do inconsciente freudiano, que só pode ser apreendido indiretamente, isto é, a partir de suas formações. (Corrêa, 2001, p. 17)

Podemos ousar a afirmação, portanto, de que quem que primeiramente introduz, nas ciências humanas, as teorias da física e da matemática acima expostas é Freud; ele, e talvez ninguém mais em outra área das ciências humanas na época, incorpora, prevê e trata daquilo que não se completa, daquilo que não pode jamais cessar, daquilo que *falta* (denominação posteriormente cunhada por Lacan) e, dessa forma, permanece sempre como resto. Freud incorpora às ciências humanas, naquele momento, a discussão crucial das ciências exatas – que se estenderia por todo o século 20 –, aquela que nenhum outro pensador havia incorporado de forma tão radical ao tratar do humano e, ao fazê-lo, lança sobre as teorias científicas novas possibilidades.

Dessa forma, lançaríamos aqui a hipótese de que o conceito de inconsciente está para Freud assim como a imprevisibilidade está para Poincaré, o princípio da incerteza está para Heisenberg, o teorema da incompletude para Gödel, a teoria do caos para Thom, a geometria fractal para Mandelbrot e, avançando um pouco mais, o objeto pequeno *a* para Lacan, em suas articulações na cadeia significativa (cf. Lacan, 1998). Trata-se, em todas essas aproximações, da referência àquilo que flutua – desliza – desloca – escapa; o imponderável (o que não cessa, a casa vazia, o insensato, o inconsciente).

Nessas teorias, o que muda é a própria noção de sujeito e a concepção da relação observador/observado, tão bem expressa por Claude Lévi-Strauss (1908) em sua introdução à obra de Marcel Mauss (cf. Lévi-Strauss, 1974). Se pensarmos tais noções em relação à ciência, saberemos inegavelmente que o observador interfere no objeto observado e – mais do que isso – o constrói e recria, sendo a ele impossível um grau máximo de neutralidade; tal interferência exclui, também dos objetos, a possibilidade de relações deterministas ou reducionistas.

Se alguma certeza pode restar de todas essas aberturas é justamente esta: na construção do conhecimento científico, assim

como nas relações humanas (relações por excelência simbólicas), há sempre a presença do imprevisível, o que nos leva a recordar um dos aforismos mais conhecidos de Heráclito (535-475) – *quem não espera o inesperado, nunca o encontrará*¹¹.

Voltemos ainda a Freud, agora pelas mãos de Lacan no *Seminário 2* (1954-1955), *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Lacan inicia o oitavo capítulo do seminário com uma colocação perturbadora: a de que não haveria empirismo possível sem uma conceituação avançada, permanentemente retomada e enriquecida. É dessa forma que inicia sua aproximação à Freud, tratando do que poderíamos chamar de *questões de método*. Julgamos pertinente reproduzir aqui as observações de Freud sobre a elaboração científica na obra *As pulsões*¹² e suas vicissitudes, mesmo texto no qual Lacan baseia seu seminário, uma verdadeira lição sobre o processo de pesquisa e do desenrolar das teorias:

Ouvimos com freqüência a afirmação de que as ciências devem ser estruturadas em conceitos básicos claros e bem definidos. De fato, nenhuma ciência, nem mesmo a mais exata, começa com tais definições. O verdadeiro início da atividade científica consiste antes na descrição dos fenômenos, passando então a seu agrupamento, sua classificação e sua correlação. Mesmo na fase de descrição não é possível evitar que se apliquem certas idéias abstratas ao material manipulado, idéias provenientes daqui e dali. (...) Só depois de uma investigação mais completa do campo de observação, somos capazes de formular seus conceitos científicos básicos com exatidão progressivamente maior, modificando-os de forma a se tornarem úteis e coerentes numa vasta área. Então,

11. Nas palavras do filósofo grego: *Se não esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobriável e inacessível* (*Os pensadores*. Pré-socráticos. 4ª ed. Volume I. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 53, fragmento 180).

12. O texto em português foi traduzido para "Os instintos e suas vicissitudes". Adotamos aqui a palavra *pulsões* a partir do original em alemão por acreditarmos que ela expressa melhor o conceito freudiano (*triebe*), que não se referia a *instintos* em seus estudos. Note-se que a tradução brasileira segue a americana nessa terminologia específica.

na realidade, talvez tenha chegado o momento de confiná-los em definições. O avanço do conhecimento, contudo, não tolera qualquer rigidez, inclusive em se tratando de definições. A física proporciona excelente ilustração da forma pela qual mesmo conceitos básicos, que tenham sido estabelecidos sob a forma de definições, estão sendo constantemente alterados em seu conteúdo. (Freud, 1997, p. 1)

A longa citação de Freud nos faz retomar a exposição a partir da filosofia da ciência e das concepções de método científico apresentadas anteriormente, pois remete ao processo de descoberta e de sistematização daquilo que foi encontrado em seus múltiplos movimentos de ir e vir. Trata-se, portanto, de um posicionamento em termos metodológicos a partir das instabilidades lançadas pela ciência, numa severa crítica à tentativa de estabelecer relações causais reducionistas ou, no caso da psicologia e da psiquiatria, de banalizar o humano a partir de uma biologização de seus comportamentos (aí estaríamos de fato no nível dos *instintos*).

São de Lacan as palavras que nos autorizam a estabelecer tais relações:

Lembrem-se do seguinte a respeito da exterioridade e da interioridade – esta distinção não tem nenhum sentido no nível do real. O real é sem fissura. O que lhes ensino, e aí Freud converge com o que podemos chamar de filosofia da ciência, é que este real, para apreendê-lo, não temos outros meios – em todos os planos, e não somente no do conhecimento – a não ser por intermédio do simbólico. (Lacan, 1985, p. 129)

Freud introduz, *a posteriori*, na cena das ciências humanas, a incompletude e o caos, a noção de que uma teoria é sempre construída a partir de determinações específicas. A teoria psicanalítica elaborada a partir do inconsciente freudiano e de sua retomada por Lacan rompe com aquilo que estava anteriormente estabelecido por instaurar, onde antes havia certeza e unicidade, a falta e a divisão:

Car la théorie du sujet entend rompre a avec les traditions philosophiques qui nous identifient à notre capacité de découvrir la réalité ou d'y trouver place. La "fin" de la psychanalyse n'est pas de nous apprendre à mesurer nos besoins à cette réalité. Elle est de nous affronter au réel de notre existence, à l'infigurable de notre passé ou de notre désir, à tout ce qui nous divise, nous sépare de nos semblables et nous ouvre à une interprétation singulière. L'analyse ne se définit pas par la satisfaction d'un besoin dont nous pourrions connaître les fins, mais par la vérité d'un désir dont nous ne voulons rien savoir. (Rajchman, 1986, p. 10)

Freud coloca em jogo o irrepresentável e o inapreensível, aquilo que não pode ser articulado e que, por isso, ultrapassa o conceito de um sujeito racional orientado, centrado, direcionado a uma finalidade. Opera-se, em Freud, um *descentramento do sujeito*¹³ e, com isso, qualquer noção de essencialidade – seja ela divina ou racional – que assegurasse ao humano um papel e um lugar no universo é também deslocada.

Lacan avança nesse *descentramento do sujeito*:

-
13. De acordo com Hall, podemos definir o *descentramento do sujeito* (ou seu deslocamento) a partir de cinco grandes rupturas teóricas: 1) a redescoberta das idéias de Marx, na década de 60, deslocando as proposições básicas da filosofia moderna em relação ao homem; 2) a descoberta do inconsciente por Freud, que ao apontar os mecanismos simbólicos a partir dos quais o inconsciente opera desmonta a lógica racional do sujeito cognoscente e instaura uma outra lógica em relação à construção da subjetividade; 3) as teorias lingüísticas de Saussure ao afirmar que nós não somos os *autores* daquilo que falamos, já que nos posicionamos a partir do interior de uma língua (sistema social) que nos precede e que determina nossa fala (ato individual) por meio de regras de funcionamento e sistemas de significado; 4) os estudos de Foucault sobre os *regimes disciplinares* e de controle social do moderno poder administrativo e da especialização do saber, impondo vigilância e punição sobre os indivíduos e suas práticas cotidianas; 5) o impacto dos chamados *novos movimentos sociais* (feminismo, movimento estudantil, contracultura, movimentos antibelicistas, luta pelos direitos civis, movimentos revolucionários, entre outros), que questionaram as formas dadas de organização política, social e cultural. Embora as distinções apresentadas por Hall possam ser questionadas, poucos negariam os efeitos desestabilizadores gerados por tais rupturas, especialmente nas ciências humanas (Hall, 2001, pp. 34-46).

Or, la théorie lacanienne exclut d'entrée de jeu tout principe d'un centre de nature à orienter le sujet vers le Bien, à lui offrir un idéal, ou à le soumettre à des lois divines ou rationnelles. Tout au plus n'admet-elle qu'une 'structure' que chacun ou chacune fera sienne, selon les contingences particulières de son histoire – structure d'un sujet divisé, d'un sujet décentré. (Rajchman, 1986, p. 12)

Estabelece-se, assim, uma diferença radical em relação às concepções teóricas anteriores, quer sejam filosóficas, sociológicas, históricas, comunicacionais ou psicológicas: não há a suposição de um centro em torno do qual o sujeito se articularia mas uma divisão constituinte do sujeito que o divide duplamente – em relação a ele mesmo e em relação aos outros. Sujeitos divididos e descentrados, não trazemos em nós a unidade essencial ou natural que nós faz homens, como queria Aristóteles; tampouco somos dotados de uma reflexão racional e livre que nos faria adotar um princípio único de ação, como em Kant. Com John Rajchman, podemos estabelecer uma referência à concepção filosófica presente na ciência moderna:

De par l'avènement de la science moderne, un univers infini d'atomes errants aurait supplanté l'univers clos et plein de sens des vieilles cosmologies. En cet univers moderne, l'homme ne saurait plus trouver son Bien; le monde cesse d'être édifiant. Les présupposés de de l'âme antique ne peuvent survivre à ce bouleversement. Dans la mathématisation de la nature, l'âme antique est effectivement remplacée par le sujet moderne qui doit désormais se représenter un monde extérieur où il manque ses fins essentielles. (Rajchman, 1986, p. 15)

Descartes é quem começa por articular essa concepção da ciência moderna à filosofia (o próprio Lacan indica que sem Descartes não teria sido possível chegar ao conceito de inconsciente), correlação que estará na base da psicanálise lacaniana e de sua teoria do sujeito. De acordo com Rajchman, nessa nova articulação é a

própria questão ética que deve ser revista: não se trata mais de uma ética baseada em uma finalidade em relação ao cosmos mas na relação do sujeito a sua própria representação. Por não mais considerar o saber como *revelação divina*, a modernidade separa dele também a verdade; a psicanálise radicaliza essa divisão ao afirmar que a verdade excede até mesmo o *cogito* cartesiano. Dividido em sua constituição, o sujeito não é mais *sujeito da razão* e não poderá jamais dizer *toda a verdade*. O inconsciente instaura-se como o termo articulador, podendo ser definido como aquilo que,

du désir, reste irréprésentable ou irréductible à quelque finalité souhaitable. (...) L'inconscient représente un autre discours, lequel implique en chacun une relation à soi, à son corps et à sa langue, étranger à tout antique discours sur l'âme. (Rajchman, 1986, p. 17)

Nesse momento, uma outra pergunta nos interpela: a partir das contribuições de Lyotard e seu *tecnólogos*, de uma certa concepção de ciência e do inconsciente freudiano, podemos ainda pensar em *ciências humanas* e, sobretudo, avançar até as chamadas *ciências da linguagem*? As reflexões de Dennis Hollier nos ajudarão a buscar os trilhos que podem nos conduzir nessa indagação. Consideramos oportuno compor nosso quadro conceitual com Hollier na introdução ao livro *Panorama das ciências humanas* (1973). Ao discutir as especificidades, alcances e limites das ciências ditas *do homem*, o autor apresenta uma interessante aproximação às ciências da linguagem, abrindo assim uma outra passagem.

Hollier começa o texto com um questionamento: o que reuniu os homens primeiro, falar ou trabalhar? A linguagem ou a necessidade? Como resposta, afirma apenas que tal anterioridade – ou a busca pelas origens – é impossível de ser estabelecida. Resta, então, investigar os possíveis caminhos de sua configuração.

Para buscar essas possibilidades, o autor estabelece a distinção entre ciências humanas e ciências exatas apontando que elas não se utilizam dos mesmos métodos; mas significaria isso que em alguma delas – nas ciências humanas – haveria menos rigor? A

resposta a essa pergunta é negativa, já que as ciências humanas não podem ser tratadas como simples literatura, embora também não gozem do rigor atribuído às ciências exatas. Ao contrário das ciências da natureza, que separam a ciência do meio social, as ciências humanas repõem a ciência na história:

Se não há dúvidas de que as ciências humanas não correspondem ao que entendemos ainda recentemente por ciência, elas não são também “literatura”, ao menos no sentido em que alguns as concebem. Uma ciência se define, inicialmente, por uma problemática própria e um campo específico que explora. Sem dúvida, isto não exclui que ela passe por crises, que ela seja conduzida a reorganizações mais ou menos profundas (...). (Hollier, 1973, p. 2)

Se considerarmos que uma ciência se define apenas pelos problemas com os quais trabalha, seu objeto e seu campo específico, poderíamos concluir que as ciências humanas não são ciências. Nesse sentido, uma distinção fundamental é estabelecida por Hollier entre os *dois* domínios da ciência: nas ciências humanas, o interesse por outros domínios não é mera curiosidade, mas instaura a possibilidade de com eles também operar, trazê-los para seu campo, incluí-los. Ao contrário das ciências exatas, as chamadas ciências humanas constituem discursos abertos, que não se definem a partir de si próprios, cruzando-se de um domínio para outro. Dessa forma, não haveria um único *ideal de ciência*; há vários campos convivendo. O próprio plural em *ciências humanas* indica que elas renunciaram à busca da unidade, à busca de *a* ciência.

O que estaria em jogo, portanto, na expressão *ciências humanas* não é o humano, mas a própria *ciência*. Ao questionarem a dicotomia simplista das oposições entre alma e corpo, espírito e matéria, ordem simbólica e ordem produtiva, as ciências humanas abrem uma brecha para a pergunta: se estes termos fossem considerados equivalentes, precisamente quais deles caracterizariam o humano? A partir da abertura do conceito de ciência possibilitada por essa ruptura, Hollier aponta para um duplo deslocamento: de um

lado, não se pode mais identificar a ciência apenas à *mathesis*; de outro, coloca a impossibilidade de conceber uma ciência livre de toda ideologia.

Roland Barthes já afirmara que os grupos sociais são constituídos pelos discursos que *os* falam e procurou demonstrar, em vários de seus trabalhos (como os livros *Mitologias*, *O sistema da moda*) como as realidades discursivas organizam as sociedades. A realidade social seria, assim, o entrelaçamento de vários discursos. Isso não quer dizer que a linguagem deva se voltar sobre si mesma para tornar-se metalinguagem. Nesse sentido, é interessante o questionamento que Hollier apresenta de tal conceito. Ao ser definida como uma dobra sobre a linguagem para o estabelecimento de conceitos destinados a explicar a própria estrutura da linguagem, a metalinguagem incorre em uma tautologia e possibilita perguntarmos: mas que linguagem dará conta da metalinguagem?

Um passo é dado nesse momento. Para além das ciências humanas, que questionam sobre si mesmas e sobre seus próprios conceitos, não podemos negligenciar as ciências da linguagem, possibilidade e razão deste mesmo questionamento. Portanto, ao indagarem sobre a ordem simbólica – ou a ordem dos significantes – as ciências da linguagem podem fornecer uma *chave* (cf. Kristeva, 1974) para a compreensão das estruturas sociais.

Referindo-se às teorias da linguagem, Hollier cita Monod ao afirmar que *é a linguagem que teria criado o homem, antes que o homem a linguagem*. (Hollier, 1973, p. 5) Vivemos, assim, no mundo dos *significantes*: o mundo nos chega pela linguagem. Aqui se estabelece outra importante ruptura: a idéia de que um texto deve ser relacionado a seu *contexto* é problematizada mais uma vez com a afirmação de que a própria linguagem já é o contexto, pois o mundo em que vivemos – assim como nós mesmos – só é *na* linguagem.

Isso pode ser percebido na relação do humano com a linguagem. Ao começar a falar, a criança passa do *mundo das coisas* para o *mundo da linguagem*, em um processo de *substituição* semelhante àquele que se opera na metáfora; desde seu nascimento, quando antes mesmo de falar já é falada por outros, recebendo um nome, a criança é inserida na ordem simbólica da linguagem e nas regras de

organização e convivência da sociedade humana. Lévi-Strauss já alertara para o fato de que a linguagem não pôde nascer *senão de uma só vez*:

As coisas não se puderam pôr a significar progressivamente. Na seqüência de uma transformação cujo estudo não depende das ciências sociais, mas da biologia e da psicologia, efetuou-se uma passagem de um estado em que nada tinha sentido a um outro em que tudo o possuía. (Lévi-Strauss, 1974, p. 41)

Dessa forma, podemos afirmar com Hollier que o homem é homem porque fala: só somos – humanos – porque falamos. O homem é, assim, determinado pela linguagem. Hollier aproxima-se de Kristeva:

A linguagem goza dessa situação privilegiada porque ela não pode ser um objeto, mas é através dela que as relações do sujeito e do objeto, que originaram a ciência, são denunciadas. A objetividade como exterioridade de um objeto e de um sujeito não é mais possível: ao invés de a linguagem vir a se tornar o objeto de um sujeito, é o sujeito que jamais será senão o sujeito do verbo: ocupado pela linguagem, a si destina um lugar em função de uma sintaxe que ele não controla. O sujeito é, desde então, o lugar onde se manifestam os efeitos de ordens que lhe escapam. (Hollier, 1973, p. 6)

Das possibilidades abertas pelas descontinuidades introduzidas no campo das ciências chegamos ao inconsciente freudiano e, com ele, à possibilidade de pensarmos nas ciências humanas como ciências da linguagem. A ciência, como o próprio saber, não são absolutos. Trazem em si brechas e incertezas, pedaços e fendas que carregam um *algo ainda por fazer*. Ao se trilhar um percurso, haverá sempre um novo caminho esperando para ser percorrido, à semelhança das estruturas triádicas da semiótica peirceana que sempre abrem para algo mais, remetendo a um terceiro lugar, a uma nova possibilidade.

Trata-se, portanto, da idéia tomada de empréstimo de cientistas e filósofos da ciência para afirmarmos a multiplicidade de teorias e de formas de concebê-las, fazendo com que diferentes aproximações coexistam de forma dinâmica e muitas vezes conflituosa. A questão da verdade – verdade do discurso –, assim como a questão da realidade, se pensadas a partir da linguagem e de uma determinada concepção de ciência, são concebidas como um *constructo*, como uma construção – assim como a própria ciência apresenta-se como uma construção na linguagem.

Se pudessemos traçar, como recurso didático, um percurso pela história da lógica em sua tentativa de enunciar o mundo como totalidade – e, portanto, um percurso pelas relações entre linguagem e mundo –, estabeleceríamos a seguinte tríade de perguntas: 1) O que vemos tão claramente em um raciocínio corresponde à verdade? 2) O que vemos tão claramente em um raciocínio corresponde à realidade? 3) A verdade corresponde à realidade?

Como vimos, a lógica aristotélica e seus desdobramentos ao longo de mais de vinte séculos situam-se no universo de preocupações da primeira questão; a lógica simbólica e matemática, nas derivações da segunda questão. Kant coloca-se entre um e outro ponto, abrindo a possibilidade para o terceiro questionamento, preocupação essencial da ciência. Pela via do discurso científico, assim como por aquela aberta na trilha de Freud, podemos concluir que não há correspondência possível entre as palavras, as idéias e as coisas, entre o mundo, o pensamento e a linguagem, mas esse real – o real da linguagem – é o único real que temos. Sua verdade – sempre meia verdade porque sempre incompleta – diz respeito à verdade da falta e da incerteza.

Sabemos que não há realidade fora da linguagem, mas essa realidade – ainda que precária, faltante – é a única a que temos acesso. Os teoremas da incompletude da ciência remetem a uma *lógica das incertezas*, a um discurso que abre sempre para uma outra possibilidade.

A partir dessas observações, voltemos à questão da verdade. Se a relação verdade-realidade é problematizada, uma pergunta se apresenta a nós: como então agir a partir de princípios éticos?

Acreditamos que a resposta a essa última questão – e, portanto, resposta que inaugura assim um outro desafio – encontra-se na incerteza e no inconsciente, nas oscilações e nos interstícios do sujeito, ou seja, naquilo que a ciência e a psicanálise deixaram como legado ao século 21.

Bibliografia

- BARTHES, R. 1988. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1992. *Elementos de semiologia*. 15ª ed. São Paulo: Cultrix.
- BAUDRILLARD, J. 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água (col. Antropos).
- BENVENISTE, E. 1989. *Problemas de lingüística geral I e II*. Campinas: Pontes.
- BORGES, J. L. 1961. “Del rigor en la ciencia”. In: *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 2ª reimp.
- CORRÊA, I. 2001. *A psicanálise e seus paradoxos. Seminários clínicos*. Salvador/Recife: Ágalma/Centro de Estudos Freudianos do Recife.
- FEYERABEND, P. 1979. “Consolando o especialista”. In: Lakatos, I. & MUSGRAVE, A. (orgs.). *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*. São Paulo: Cultrix/Edusp, pp. 244-284.
- _____. 2000. *Against method*. 3ª ed. New York/London: Verso.
- FREITAS, J. M. M. 1992a. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta (col. ensaio).
- _____. 1992b. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp (col. campi).
- FREUD, S. 1974. “O mal estar na civilização”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1975. “Jokes and the unconscious”. In: *Standard Edition*, London: Hogarth Press.
- _____. 1997. “O instinto e suas vicissitudes”. In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago.

- _____. 1997. "O estranho". In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago.
- GADAMER, H. G. 1998. *Verdade e método*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes (col. Pensamento Humano).
- GIANNOTTI, J. A. 1995. *Apresentação do mundo. Considerações sobre o pensamento de Ludwig Wittgenstein*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GLEISER, M. 2000. "Um pouco de caos é sempre bom". *Folha de S. Paulo*, caderno mais!, 11/06, p. 29.
- HALL, S. 2001. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5ª ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HOLLIER, D. (org.). 1973. *Panorama des sciences humaines*. "Introdução" (tradução). Paris: NRF (col. Le Point du Jour).
- JAKOBSON, R. 1965. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- KOYRÉ, A. 1982. *Estudos de história do pensamento científico*. São Paulo: Forense/UnB.
- KRISTEVA, J. 1974. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70 (col. Signos).
- KUHN, T. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LACAN, J. 1985. "O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise". *O Seminário. Livro 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1990. "Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise". *O Seminário. Livro 11*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1998. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (col. Campo Freudiano no Brasil).
- LEMAIRE, A. 1989. "Os dois grandes eixos da linguagem". *Jacques Lacan, uma introdução*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campos.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1967. "Introdução à obra de Marcel Mauss". In: *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. São Paulo/Lisboa: Martins Fontes/Portugália (col. Direções).
- LYOTARD, J.-F. 1990. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, (col. Margens).

- MANDELBROT, B. 1993. "Fractais: uma forma de arte a bem da ciência". In: PARENTE, A.(org.). *Imagem-máquina*. São Paulo: 34, pp. 195-200.
- MANNONI, M. 1979. *La théorie comme fiction. Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*. Paris: Seuil.
- PEIRCE, C. S. 1977. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva (col. Estudos).
- POPPER, K. 1982. *Conjecturas e refutações*. Brasília: UnB.
- QUÉRÉ, L. 1982. *Des miroirs équivoques*. Paris: A.-M..
- RAJCHMAN, J. 1986. *Le savoir-faire avec l'inconscient. Ethique et psychanalyse*. New York: William Blake & Co..
- ROCHA, R. L. M. 1998. "Saber crítico e rupturas metodológicas: comunicação e pluralidade". *Anais. XXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (Recife), setembro.
- RUELLE, D. 1993. *Acaso e caos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unesp (col. Biblioteca Básica).
- THOM, R. 1985. *Parábolas e catástrofes – entrevista sobre matemática, ciência e filosofia*. Lisboa: Dom Quixote (col. Biblioteca de Filosofia Opus).

Intertextualidade iconográfica

SIMONE FRANCO - MESTRANDA
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este artigo tem por finalidade observar a relação intertextual iconográfica através da fotografia de Joel-Peter Witkin. Na dinâmica dos processos culturais, as etimologias iconográficas, quando percebidas num processo de comunicação visual, são produtoras de sentidos conotados e, além disso, artifícios expressivos que poderão desempenhar um papel relevante na composição de um texto fotográfico. A partir do princípio dialógico apresentado por Mikhail Bakhtin e ampliado para intertextualidade por Julia Kristeva, entre outros, é possível perceber a relação etimológica e a produção de sentidos conotados nas imagens de Witkin.

Palavras-chave

intertextualidade, fotografia, dialogismo, paródia, moldura

Abstract

This article has for purpose to observe the relationship iconographic intertextual through Joel-Peter Witkin's picture. In the dynamics of the cultural processes, the etymologies iconographics, when noticed in a process of visual communication, they are producing of connoted senses and, besides, expressive artifices that can play a relevant part in the composition of a photographic text. Starting from the beginning dialogic presented by Mikhail Bakhtin and enlarged for intertextuality by Julia Kristeva, among other, it is possible to notice the etymological relationship and the production of senses connoted in the images of Witkin.

Key words

intertextuality, photography, dialogism, parody, frame

*Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro.
Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina,
nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida.*

Mikhail Bakhtin

No campo dos estudos iconográficos, boa parte das imagens representativas e, principalmente, aquelas que se referem a pessoas, objetos ou coisas concretas, constituem uma espécie de código imaginário em que se podem distinguir vários paradigmas, como por exemplo, disposição das pessoas pintadas ou fotografadas, gestos consagrados pela cultura, composições determinadas pela perspectiva etc. Em cada um desses paradigmas, as imagens que o compõem mantêm entre si um conjunto de traços comuns, assim como as palavras das línguas latinas mantêm com os vocábulos dessa língua uma relação de natureza etimológica. O problema, pois, se equaciona a partir desse princípio e, portanto, parece legítima a hipótese de trabalhar com a idéia de que também entre as imagens existe uma relação etimológica.

A relação entre a fotografia e a pintura tem sido merecedora de muitos estudos ao longo dos tempos e a grande fonte inspiração para este estudo provém do trabalho de Lucy Maria Brito de Figueiredo, em *Imagens Polifônicas: Corpo e Fotografia*, a quem se deve aqui um especial agradecimento por tão valorosa contribuição. Idéias encontrando eco em *A polifonia das imagens* (45) e *Paródia: a desconstrução do espelho* (57), serviram como ponto de partida para a busca de aprofundamento e detenção em aspectos que norteiam este estudo. A vinculação da fotografia à pintura constitui um campo de estudo em que, entre outras coisas, mereceram atenção questões como as do desenho automático, o paisagismo, o autorretrato, a expressividade da pose e, mesmo, determinados temas

consagrados na tradição imaginária da cultura ocidental por diferentes gêneros pictóricos. Este estudo, entretanto, não está centrado nesse intrincado conjunto de vínculos, mas, principalmente, na idéia ou hipóteses de que entre as imagens existem, como existem na formação das unidades morfológicas de uma língua, concatenações de natureza etimológica. Para tanto, serão aplicados os conceitos da paródia e do inconsciente político dentro do texto fotográfico, objeto deste estudo, *Les ménines* de Joel-Peter Witkin.

Dentro da dinâmica dos processos culturais, as *etimologias iconográficas*¹, quando percebidas num processo de comunicação visual, são produtoras de sentidos conotados e, além disso, artifícios expressivos que poderão desempenhar um papel relevante na composição de um texto fotográfico, interferindo nos diversos elementos que se integram na composição, como por exemplo, iluminação, perspectiva e enquadramento. Vale dizer, por conseguinte, que as etimologias iconográficas não só fundam relações de intertextualidade, mas possibilitam, também, processos dialógicos capazes de enriquecer as práticas de leitura de um texto visual. Entendemos por intertextualidade a possibilidade de leitura de um texto através de outro, visto que todo texto traz em si rastros e vestígios do texto anterior.

O diálogo entre textos

A partir da compreensão do fenômeno do dialogismo, conceito desenvolvido, no final da década de 20, por Mikhail Bakhtin, e retomado, 40 anos mais tarde, por Júlia Kristeva, que aproveitou alguns dos seus sentidos para conceituar o que ela denominou intertextualidade, pode-se concluir que o princípio constitutivo da linguagem - entenda-se linguagem em qualquer campo está impregnada de relações dialógicas. A concepção dialógica contém a idéia de que, segundo Bakhtin, qualquer desempenho lingüístico,

1. Termo utilizado pelo professor Eduardo Peñuela Cañizal em aulas do curso de Mestrado em Comunicação e Linguagens, no ano de 2003, da Universidade Tuiuti do Paraná.

inevitavelmente, orienta-se por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto de um mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo e funcionando como parte dele. Julia Kristeva recupera o conceito de Bakhtin, e diz que *todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto* (Kristeva, 1974, p.64), definindo intertextualidade como sendo a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro sistema de signos, estendendo a noção de dialogismo também aos sistemas simbólicos não-verbais. É como que uma continuidade, que se completa através do outro utilizando artifícios como trocas, empréstimos, mudanças e desconstrução, compartilhando vocabulário e armando novos sentidos.

No momento em que uma imagem é pintada, esculpida, fotografada, filmada, ela se atualiza e se apropria de outras imagens *capazes de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer* (Manguel, 2001, p.291).



Las meninas, 1656, Diego Velázquez



Les ménines, 1987, Joel-Peter Witkin

Nessa perspectiva, procuramos estudar aqui a etimologia iconográfica de uma foto-ocorrência destacando, para tanto, componentes figurativos e sintáticos utilizando-se de diferentes modalidades intertextuais, principalmente as que dizem respeito à citação de configurações e à reprodução das estruturas básicas em que se engendram os textos

visuais, *Les ménines*, foto de Joel-Peter Witkin (1987), e *Las meninas*, quadro de Diego Velázquez (1656).

No caso da fotografia *Les ménines*, de Witkin, muito mais do que a própria referência homônima ao quadro do pintor espanhol, Diego Velázquez, há a ocorrência de componentes figurativos e sintáticos que transcendem a coincidência e instalam o processo intertextual imprimindo à leitura do texto um caráter de enunciação enunciada.

A intertextualidade no texto fotográfico

É justamente através da intertextualidade que o texto visual fotográfico encontra sua etimologia no texto pictórico. Elementos da linguagem visual como perspectiva, iluminação e composição, tão banalizado nos textos fotográficos encontram-se fundados e desenvolvidos na pintura, mesmo que, muitas vezes, tenham sido relegados à complementaridade, ou ainda intencionalmente lá postos, são referências e provas de existência. A invenção da máquina fotográfica modificou a maneira de ver e o visível passou a ter uma significação diferente refletindo diretamente na pintura (Berger, 1972). E aqui vale ressaltar e acrescentar que, não somente na pintura posterior ao advento da fotografia, mas *a priori* e, principalmente, no modo como ela se desenvolveu a partir do reconhecimento de textos pictóricos é que a mudança de olhar vem ocorrendo.

No âmbito do texto ocorrência de Joel-Peter Witkin, a identificação de imagens, alusões e fragmentos do texto etimológico de Diego Velázquez se faz explicitamente percebendo-se o uso da paródia, da citação, do empréstimo e do diálogo, inclusive com outros autores, para fazer o que se pode chamar de rebaixamento. Neste sentido, nos termos de Bakhtin, rebaixamento está relacionado com o interdito e de certa forma com a visualidade das partes baixas, com sexo, carnalidade e escatologia. *Ao corromper o sentido da obra, Witkin vai contrapondo vida e morte, transformando hierarquicamente os papéis das personagens, explicitando uma*

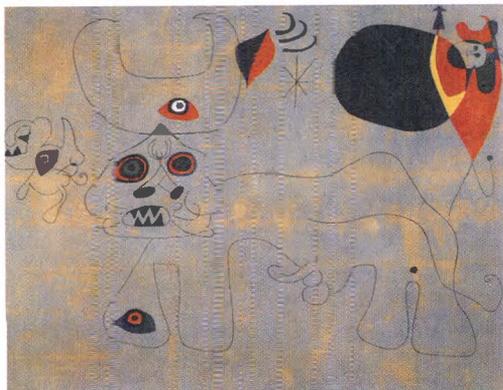


O vestir da noiva, 1939, Max Ernst

sexualidade híbrida, evidenciando uma deformidade corporal enquanto metáfora de um corpo social (Figueiredo, 2002, p.47).

Sob um panorama geral, a obra metafórica de Witkin recupera e insere traços surrealistas e dadaístas dos grupos de Breton e Dada. Não raro, podemos perceber a presença de figuras que parecem vindas de quadros de Joan Miró, Max Ernst e Arcimboldo, das fotomontagens de Man Ray ou, ainda, dos trabalhos de Duchamp e Andy Warhol. Suas fotos trazem à

tona temas polêmicos e criações grotescas com personagens geralmente estilizados e composições envolvendo corpo, erotismo, violência, vida e morte, sonhos e pesadelos. Neste ponto, pode-se dizer que Witkin utiliza-se do inconsciente político codificando a mensagem em camadas de sentido mais profundas, prontas para serem rompidas pelas vias do paródico.



A tourada, 1945, Joan Miró



Motivo perpétuo, 1970, Man Ray

Paródia: discurso intertextual

Apesar da apropriação paródica², feita por Witkin, do quadro mais importante da civilização ocidental, *Les ménines* não é o que se pode chamar de uma fotografia trivial. Seus modelos não são figuras convencionais, cuja extravagância provém menos deles mesmos do que da forma como o fotógrafo os mostra. Personagens tornam-se bizarros diante da postura que assumem e contracenam com figuras surrealistas formando um discurso paródico, na medida em que operam na fronteira com seu oposto, afirmando a relatividade e a oposição.

O discurso da paródia é ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com seu contrário, contradizendo-a, relativizando-a. Essa ambivalência do discurso da paródia revela-se pela comunicação entre o espaço da representação pela linguagem e o da experiência na linguagem (como correlação de textos). O texto se erige e se compreende a partir de sua própria estrutura. Torna-se possível a coexistência entre o interdito (representação monológica) e sua transgressão (o sonho, o corpo, o diálogo). (Josef, 1980, p.69-70)

Paradoxalmente a paródia reúne autoridade e transgressão, repetição e diferença da obra que se pretende parodiar, incluindo uma certa distância crítica. A paródia seria um elemento indivisível dos gêneros carnavalizados, pois é possível reconhecer a semelhança, perceber os vestígios daquilo que se está contradizendo ou contrapondo (Figueiredo, 2002, p.59). Assim sendo, da mesma maneira que a paródia evoca o oposto, emerge também o duplo sentido atraindo o espectador para dentro da obra e repelindo-o também para fora. O texto ocorrência, aqui paródia, *aparece tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras* (Barros, 1994, p.4)

Dentro do discurso paródico, com a transmutação de uma obra, a reflexividade está bastante evidenciada, uma vez que a construção de sentidos representa uma modificação e até mesmo uma

2. O termo apropriação paródica é utilizado e explicado por Lucy Figueiredo (Figueiredo, 2002, p.58) quando *dentro das práticas dialógicas intertextuais, como a paródia, o pastiche e as apropriações, de um modo geral, ocorre um certo paradoxo no que tange à transgressão.*



Charge, séc. XX, Serafin



Charge, 1989, Santiago

referência. Witkin, ao parodiar Velázquez, empresta elementos de outras obras e artistas, que por sua vez também dialogam com outras vertentes, para transmutar e validar sua fotografia dentro de uma nova leitura ambivalente.

Em *Les ménines*, Witkin opera dentro das práticas dialógicas intertextuais submergindo a natureza de seus temas na paródia, no pastiche³ e nas apropriações para suturar oposições como o familiar e o desconhecido, o belo e o bizarro, passado e presente.

Fica evidente na obra de Witkin a noção de

mundo às avessas bakhtiniana. Witkin como um maestro sabe orquestrar as múltiplas vozes de sua obra, transformando-a numa estrondosa polifonia imagética, fazendo reverberar miríades de vozes através das molduras, citações paródicas e citações em abismo. (Figueiredo, 2002, p.48)

O pensamento de Julia Kristeva vem validar este ponto quando fala que toda obra traz em si rastros e citações de outras obras, é pelo trabalho de absorção e transposição, que se caracteriza todo um processo intertextual.

Neste ponto, as fronteiras entre o espaço temporal e a representação parecem atenuar e dialogar sob os códigos não-verbais da

3. Que atua mais por semelhança e correspondência.



Verão, da série Estações, 1563,
Arcimboldo

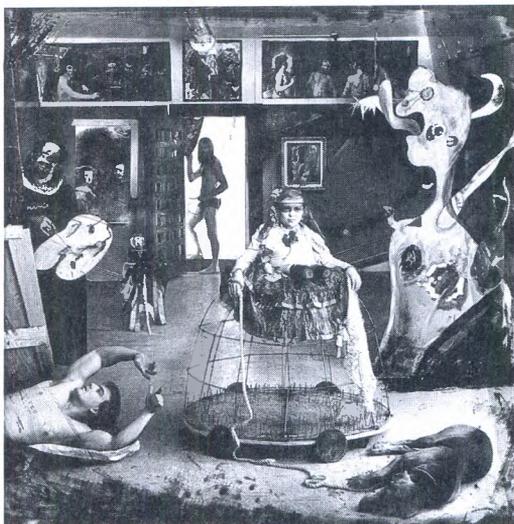


Moisson, 1984, Joel-Peter Witkin

intertextualidade, entrelaçando-se numa construção de texto multireferencial e até multicultural. No caso da foto de Witkin a contribuição da intertextualidade para a etimologia iconográfica ultrapassa a transmissão de informação e se instala nas interações cultural e não-verbal.

Como mais um reforço do aspecto intertextual na obra de Witkin, podemos citar o desencadeamento de molduras num espaço que transcende o campo visual atingindo o discurso, imprimindo um caráter de aprofundamento. Jacques Aumont fala-nos sobre *moldura ou quadro*, quando esta ultrapassa os limites do visual enquanto elemento físico operando também no plano simbólico (Figueiredo, 2002, p. 48). Neste aspecto, podemos relativizar a idéia do valor simbólico da moldura comparado com o da idéia do inconsciente político, que forma uma espécie de moldura simbólica transpondo barreiras do imediatismo visual.

No caso do trabalho de Joel-Peter Witkin, a moldura exerce também a função de janela que se abre para a imaginação e o imaginário, para além do que está representado concretamente na imagem. Esta pluralidade de molduras que Witkin mostra em sua *Les ménines* faz referências às formas anamórficas de Juan Miró, à pintura cubista de Picasso, à obra crítica de Michel Foucault e às obras do próprio Velázquez que tratam do religioso e do profano, como *Baco* (1628/29), *A Forja de Vulcano* (1630), e *A Coroação da Virgem* (1645).



Lés ménines, 1987, Joel-Peter Witkin



Detalhe das reproduções fragmentadas de obras de Velázquez



Detalhe da escultura feita com traços e fragmentos de Juan Miró e Picasso

Além disso, Witkin começa cada imagem colocando suas idéias no papel, especificando cada detalhe da cena antes de ir para o estúdio fotografar. Uma vez realizada a fotografia, Witkin passa horas no laboratório realizando procedimentos químicos e intervenções manuais, como marcas, furos e arranhões, em seus negativos, interferindo em suas imagens que remetem metaforicamente às questões grotescas por ele abordadas.

Chercher ses modèles dans les écoles de médecine et les morgues est une tentative pour retrouver cet âge d'or où artiste et anatomiste ne faisaient qu'un. De même, ses références constantes à Géricault, Delacroix, Coubert, Botticelli, Velázquez, Goya, Picasso, Miró, Rubens, Archimboldo, Grant Wood, à la sculpture de Canova et aux photographies de Sander, Marey, Nègre, Muybridge, Rejlander, Von Gloeden ou Mayer et Pierson ne sont pas

seulement les références érudites d'un romantique post-moderne mais les appropriations d'un photographe qui prend conscience de sa solitude à travers celle des déshérités qu'il choisit comme modèles. Ayant besoin d'une famille artistique, il se la crée. (Janis, 1991, p.8)

Conclusão

Passando pelo universo surpreendente de monstrosidades e deformações dos homens, já visitado antes por artistas como Velázquez, Dalí, Moreau, Arcimboldo, Bosch, e outros, Witkin faz reiterar a idéia das apreensões efetuadas no desencadeamento da prática intertextual, onde um ou vários sistemas de signos se articulam para gerar um outro sistema, como nos diz Kristeva.

Roland Barthes nos coloca que

um texto é feito de escrituras múltiplas, tirado de muitas culturas, entrando em relações mútuas de diálogo, paródia, contestação, mas há um lugar onde essa multiplicidade é focalizada e este lugar é o leitor. (Barthes, 1998, p.70)

A esta altura não há como negar que uma leitura intertextual só se concretiza quando o leitor tem o repertório necessário para fazê-la e a enunciação com característica fundamentalmente intertextual passa a assumir uma postura rizomática, visto que, para cada receptor a mensagem pode se caracterizar com mais ou menos intensidade. Para Francastel o exame de uma obra de arte não é passivo e exige do espectador uma atividade considerável; diante de uma imagem o pensamento realiza um percurso. *Cada um dos pormenores sucessivamente percebidos engendra representações diversas* (Francastel, 1993, p.32). No caso de *Les ménines*, de Witkin, a maneira de abordar ou transformar o que é familiar em estranho, no sentido de renomear, remodelar a obra de Velázquez, é dar a ela outra significância, mesmo que sob alguns aspectos continue enfocando o mesmo tema, atualizando sua identidade através da transposição de um sistema de signos em outro.

Assim como

Velázquez brinca com o fato de que um retrato aceita como natural a presença de um espectador, um espectador que concorda em participar de um diálogo em que as palavras são apresentadas pelo tema, mas em que o significado deve ser inventado pelo espectador. (Manguel, 2000, p.151)

Witkin também aceita a presença desse espectador já posto pela própria composição fixada em *Las meninas* de Velázquez e vai adiante. Através dos elementos intertextuais explicitamente empregados, Witkin adota um vocabulário compartilhado com o espectador. Imagens pictóricas consagradas, religiosas e mitológicas são imediatamente legíveis, onde o fotógrafo cria a partir de temas conhecidos e elementares, a sua própria elaboração.

Bibliografia

- ARGAN, G. C. 1992. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AUMONT, J. 2002. *D'un cadre l'autre: le bord et la distance*. In: FIGUEIREDO, L. M. B. de. *Imagens Polifônicas: corpo e fotografia*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. ECA – USP. (Orientador Prof. Dr. Fredric Michael Litto)
- BAKHTIN, M. 1995. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, M. 1991. *Problemas da Poética em Dostoievski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária.
- BARTHES, R. 1998. *O rumor da língua – a morte do autor*. São Paulo: Brasiliense.
- BERGER, J. 1972. *Modos de ver*. Lisboa, Edições 70.
- BISCHOFF, U. 1993. *Max Ernst*. Köln: Taschen
- FIGUEIREDO, L. M. B. 2002. de. *Imagens Polifônicas: corpo e fotografia*. Dissertação de Mestrado em Ciências da

- Comunicação. ECA – USP. (Orientador Prof. Dr. Fredric Michael Litto).
- FRANCASTEL, P. 1993. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- JOLY, M. 1994. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- KRIEGESKORTE, W. 1993. *Giuseppe Arcimboldo*. Köln: Taschen.
- HOCKNEY, D. 2001. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify.
- HONNEF, K. 1992. *Andy Warhol*. Köln: Taschen.
- HUCTCHEON, L. 1985. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- JAMESON, F. 1995. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal
- JOSEF, B. 1980. *O Espaço da Paródia*. In: Sobre a Paródia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- KRISTEVA, J. 1974. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva.
- MANGUEL, A. 2001. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANT'ANNA, C. s/d. *Texto e intertextualidade*. In: Grupo de Trabalho – I Congresso ABRACE. USP, São Paulo.
- WOLF, N. 2000. *Diego Velázquez*. Köln: Taschen.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

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

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

2. Endereçamento dos textos

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

- PROPPE – Pró-Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Coordenadoria de Editoração Científica – Revista *Significação*

Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio

CEP 82 010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654

E-mail: editoracao.proppe@utp.br

ou para:

- CEPEI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

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

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

CEP 05508-900 -1 - São Paulo – SP

Telefone: (11) 3091-4027

E-mail: ceppi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.

- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.

- Os originais e disquetes não serão devolvidos.

- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).

- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

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

Na seqüência:

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

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

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

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

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.

- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.

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

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

7. Gráficos, quadros e tabelas

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

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

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

Errado:

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

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.
Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).
- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

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

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

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

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

(b) Monografias, dissertações e teses:

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

(c) Resumos:

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

(d) Livros no todo:

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

(e) Artigos de periódico:

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

(f) Capítulo de livro:

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

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

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

(h) Periódico:

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

(i) Artigo de jornal:

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

(j) Filmes cinematográficos:

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

(l) Gravações de vídeo:

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

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

(m) Trabalho em evento:

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

(n) Consultas à Internet:

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

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

**ALGIRDAS JULIEN
GREIMAS**

Folclore, religião e história

ANDRÉS DE LUNA

Las raznes de la noche:
cine mexicano actual

SANDRA FISCHER

Cria cuervos e Todo sobre mi madre:
família, cinema e subversão

FRANÇOIS JOST

O saber do espectador e o saber
do telespectador

WILSON GOMES

La poética del cine y la cuestión del
método en el análisis filmico

**MUNIZ SODRÉ E
RAQUEL PAIVA**

O tribunal televisivo

MARIE CARANI

Une épistémologie de la peinture depuis
l'humancentrisme de la Renaissance
jusqu'à l'univers post-humain actuel

**ROSANA DE LIMA
SOARES**

Da incerteza ao inconsciente:
confluências entre ciência e psicanálise

SIMONE FRANCO

Inter textualidade iconográfica