

# PROSPECTIVO

IMAGENS DO CONHECIMENTO



organização  
**SOLANGE JOBIM E SOUZA**





# MOSAICO



Solange Jobim e Souza  
(organização)

# mosaico

imagens do conhecimento

EXEMPLAR

FORA DE COMERCIALIZAÇÃO





Copyright © 2000, dos autores

Capa  
Gamba Jr.

Revisão  
Miguel Farah Neto

Projetográfico e preparação  
214, casa

---

---

Mosaico: imagens do conhecimento – Solange Jobim e  
Souza (org.) – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

204 p.; 16 x 23 cm

ISBN: 85-87184-11-1

Inclui bibliografia.

---

---

Apoio



**FAPERJ**

Fundação de Amparo à Pesquisa  
do Estado do Rio de Janeiro

**2000**

Todos os direitos desta edição reservados à  
**Marca d'Água Livraria e Editora Ltda.**

Rua Dias Ferreira, 214

22431-050 – Rio de Janeiro – RJ

Tefax (55 21) 511-4082 / 511-4764



“[...] E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes,  
são reflexos diferentes da mesma coisa.  
Como num mosaico incrustado de espelhos.  
Explico: quando se tira um pedacinho dum mosaico,  
não se percebe, olhando só para o pedacinho,  
que faz parte do nariz e por isso  
pode perfeitamente passar a fazer parte  
de qualquer outra imagem para que seja necessário,  
mesmo num mosaico sem nariz.  
É certo que também se poderia  
ir retirando do mosaico todos os pedacinhos,  
como ao gato que sorria tanto para a Alice  
que acabou só sorriso sem gato.  
Mas os gatos são gatos e sorrisos nem sempre.  
Por isso o sorriso hamletiano de Yorick transmigrou  
para a página em preto e branco de Sterne,  
donde ressuscitou como mestre tutelar dos sorrisos oblíquos.  
Além de que é minha firme convicção de que,  
num mosaico com nariz, o nariz precisa do seu pedacinho.  
Faço isso por voto solene de que irei trazendo  
para este meu mosaico todos os pedaços necessários para nariz,  
olhos, dentes, boca, só que não obrigatoriamente nesta ordem  
e nem sempre pertencentes ao reflexo fictício do mesmo rosto.  
E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados  
para colocá-los, segundo o amor tiver”.

*Helder Macedo*







## SUMÁRIO

<i>Apresentação – Solange Jobim e Souza</i>	9
<i>Abertura – Claudia Amorim Garcia</i>	13
<b>Os paradoxos da imagem e a experiência com o conhecimento e a cultura</b> Solange Jobim e Souza	15
<b>PARTE 1 - CRIAÇÃO E REPETIÇÃO NA CULTURA DE MASSA</b>	
<b>Adorno e Benjamin</b> Leandro Konder	25
<b>A repetição na cultura</b> Luiz Antonio L. Coelho	27
<b>O que é arte, hoje?</b> Rogerio Luz	39
<b>COMENTÁRIO: Olhos abertos no cartão postal</b> Maria Cecília Moraes, Rita Marisa Ribes Pereira	44
<b>PARTE 2 - TRANSFORMAÇÕES DA NARRATIVA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO</b>	
<b>Da representação e da encenação na narrativa</b> Edson Rosa da Silva	53
<b>A psicanálise e a narrativa</b> José Otávio Naves	60
<b>Subjetividade contemporânea, leitura e heteronímia pós-moderna</b> Eliana Yunes	65
<b>COMENTÁRIO: O inenarrável...</b> Gamba Jr., Maristela Provedel, Nelson Job	71
<b>PARTE 3 - ÉTICA E CONSUMO: FAMÍLIA E ESCOLA NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE</b>	
<b>A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea</b> Benilton Bezerra Jr.	81
<b>Família e escola na constituição da subjetividade</b> Zaia Brandão	96



<b>‘Cidade-mundo’ e ‘cidade-tela’: pensando ética e consumo na contemporaneidade</b>	102
Lucia Rabello de Castro	
<b>COMENTÁRIO: Ética e alteridade na cultura do consumo</b>	110
Cristiana Caldas Guimarães de Campos, Aline Tatar	
<b>PARTE 4 - FOTOGRAFIA, CONHECIMENTO E CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE</b>	
<b>O inconsciente ótico e a fotografia do invisível</b>	119
Mauricio Lissovsky	
<b>Fotografia e subjetividade</b>	130
Antonio Fatorelli	
<b>Câmara obscura: convidando o mundo a falar</b>	138
Jochen Dietrich	
<b>COMENTÁRIO: Legendas fotográficas</b>	161
Ana Elizabete Lopes, Luciana Becker Sander	
<b>PARTE 5 - IMAGEM, MÍDIA E PRÁTICAS SOCIAIS: O USO DO VÍDEO E A CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA</b>	
<b>ABC da gramática televisiva</b>	169
Marcelo Tas	
<b>TV Maxambomba – TV Pinel: espelho da cidadania</b>	175
Noale Toja	
<b>O vídeo e a subjetividade: criação não é comunicação</b>	182
André do Eirado Silva	
<b>COMENTÁRIO: Subjetividade em imagens: novos usos para o vídeo</b>	189
Luciana Lobo Miranda, Maria Florentina Camerini	
<b>Mosaico: imagens do pensamento</b>	199
Solange Jobim e Souza, Rita Marise Ribes Pereira Adriana Cerdeira, Beatriz Andreiuolo Maria Florentina Camerini	



## APRESENTAÇÃO

Uma vez constatado o envolvimento do sujeito contemporâneo com a reprodução ininterrupta de imagens (na fotografia, na TV, no cinema, no vídeo, na Internet, nos *outdoors* etc.), torna-se fundamental discutir as transformações engendradas, no seu dia-a-dia, pelos instrumentos técnicos que transformam a natureza do olhar e criam um novo tipo de observador. É a partir da articulação entre o discurso acadêmico e o cotidiano que acreditamos ser possível o surgimento de reflexões mais elucidativas sobre os rumos da nossa experiência no mundo atual.

Foi com esta preocupação que o Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro organizou o ciclo de debates *Mosaico: subjetividade, imagem e conhecimento*, nos dias 21 e 22 de outubro de 1999, no auditório do Rio Data Centro/PUC-Rio. Inserido no âmbito dos interesses das linhas de pesquisa do programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, este evento frisou a preocupação com as transformações do sujeito, a produção do conhecimento e a construção de valores éticos mediados pela cultura visual.<sup>1</sup>

Iniciamos com a mesa “Criação e repetição na cultura de massa”, coordenada por Maria Cecília Moraes. Seus participantes discutiram o estatuto da arte diante das transformações da produção cultural na modernidade e pós-modernidade, enfocando a reprodutibilidade técnica e eletrônica e os modos de criação e produção no capitalismo tardio. Leandro Konder centrou sua exposição no diálogo entre Walter Benjamin e Theodor Adorno acerca dos limites e das possibilidades de criação no âmbito da chamada cultura de massa. Rogerio Luz discutiu o significado da arte e sua própria conceituação, demonstrando o quanto é difícil alcançar uma delimitação conceitual definitiva. Salientou também a importância da arte com seu tempo e com o compromisso de transcendê-lo, falando tanto do lugar de artista plástico, quanto de teórico. Por fim, Luiz Antonio Coelho relativizou os conceitos de criação e repetição, resignificando este último a partir da apresentação de exemplos de repetição na cultura em geral – da produção elitista ao consumo massificado – e da análise do fenômeno do ponto de vista das teorias da comunicação.

A mesa seguinte “Transformações da narrativa no mundo contemporâneo”, coordenada por Gamba Jr., teve como proposta discutir a narrativa como organização particular do discurso, enfocando especialmente a literatura, a psicanálise e a

<sup>1</sup> Este evento foi uma realização do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade (GIPS), coordenado pelas professoras Solange Jobim e Souza, do Departamento de Psicologia da PUC-Rio, e Rita Marisa Ribes Pereira, da Faculdade de Educação da UERJ. Este grupo desenvolve, desde 1998, a pesquisa intitulada “Subjetividade em imagens: dialogismo e alteridade na produção do conhecimento contemporâneo”, que congrega professores e alunos de graduação e pós-graduação de diferentes áreas do saber, garantindo a dimensão interdisciplinar no processo de construção do conhecimento.



filosofia como recortes para uma reflexão sobre o tema da subjetividade contemporânea. Fizeram parte desta mesa Edson Rosa, José Otávio Naves, Eliana Yunes e Anamaria Coutinho<sup>2</sup>. O ponto de partida da discussão conduzida pelos palestrantes foi a constatação de que vivemos hoje em sociedades cada vez mais complexas, em que o excesso de imagens impele o sujeito à difícil tarefa de traduzir e discernir este mesmo excesso. A prevalência de imagens, nas quais estímulos diversos e informações simultâneas e velozes circulam livremente, acaba interferindo no próprio processo de produção e consumo das narrativas. A proposta desta mesa foi justamente problematizar essa questão explorando a dimensão dialógica da narrativa e os processos de subjetivação advindos desta experiência, tendo por base o entrelaçamento dos enfoques filosófico, literário e psicanalítico.

A mesa “Ética e consumo: família e escola na construção da subjetividade”, coordenada por Cristiana Caldas, discutiu aspectos da sociedade contemporânea que têm marcado os modos de subjetivação da criança e do adolescente, destacando as transformações políticas, as noções de tempo e espaço, a cultura do consumo e a revolução técnico-biológica. Zaia Brandão, citando Durkheim, afirmou que vivemos uma anomia e que a consequência disto é um processo de enfraquecimento dos laços de solidariedade social. A viabilidade de reversão deste quadro foi apontada por Benilton Bezerra através da criação de uma idéia de futuro para o jovem e de um apelo à sentimentalidade que permita ver o outro como semelhante. Lucia Rabello de Castro complementou, observando que a transformação se dará não apenas pela mudança no sentimento, mas também por meio da criação de novas categorias que ajudem a compreender nossa realidade cambiante. Em síntese, os palestrantes ressaltaram o poder da mídia, como também a relativização do papel da escola e da família que hoje contracenam com outros elementos. Discutiuse a lógica imperativa do mercado em que aqueles que não podem consumir são excluídos, considerados irrelevantes.

A mesa “Fotografia, conhecimento e construção da subjetividade”, coordenada por Ana Elisabete Lopes, teve como palestrantes Jochen Dietrich, Maurício Lissovsky e Antonio Fatorelli, pesquisadores que abordaram temas que envolvem a própria definição da fotografia como linguagem visual, a criação de narrativas textuais e visuais e a construção da subjetividade, com ênfase no uso da imagem fotográfica como instrumento técnico que narra a história da transformação do olhar na contemporaneidade. O conjunto de trabalhos apresentados tornou possível a visão panorâmica da evolução dos recursos técnicos e suas implicações no ato fotográfico, na postura do fotógrafo e na relação entre o objeto, o fotógrafo e a fotografia em si. A projeção de *slides* de obras de diferentes períodos, tais como trabalhos realizados com *pinhole* no século passado e fotografias modernas e contemporâneas, nos

<sup>2</sup> Infelizmente, não tivemos acesso ao texto da professora Anamaria Ribeiro Coutinho para a publicação nesta coletânea.



levou à reflexão sobre a transformação dos conceitos de tempo e espaço a partir do uso da técnica e de sua conseqüente intervenção nos processos de produção e consumo de imagens pelos sujeitos na contemporaneidade.

A mesa “Imagem, mídia e práticas sociais: o uso do vídeo e a construção da cidadania”, coordenada por Luciana Lobo Miranda, teve como palestrantes Marcelo Tas, Noale Toja e André do Eirado. A discussão partiu da crítica de Marcelo Tas àqueles que vêem a era tecnológica como o ápice do desenvolvimento. Opondo-se a uma teleologia, demonstrou que, nos mais diversos tempos, a humanidade sempre se relacionou com tecnologias de ponta. A questão, portanto, é saber como o sujeito dialoga com as várias tecnologias da imagem na atualidade, em especial, com o vídeo. Noale Toja fez um breve histórico da inserção das TVs comunitárias no horizonte da mídia brasileira, traçando seus objetivos e diferentes percursos, com ênfase nas implicações do uso de uma mídia imagética, o vídeo, para a discussão da própria mídia. Também foram discutidos os limites e o alcance das TVs comunitárias na transformação do cotidiano dos sujeitos implicados em seu processo de criação e produção. André do Eirado trouxe alguns conceitos de Gilles Deleuze para enfatizar a subjetividade contemporânea engendrada pela imagem técnica, criticando as noções de comunicação e informação como balizas da “sociedade de controle” tematizada pelo filósofo. Segundo André, os trabalhos apresentados devem se posicionar não como mais um veículo de informação, mas sim como contra-informação, lugar de resistência à hegemonia. Os palestrantes também discutiram a necessidade de uma “alfabetização audiovisual” que diga respeito à formação de “leitores críticos” de imagens, considerando que a linguagem audiovisual já faz parte do cotidiano do sujeito contemporâneo. Durante os debates foram apresentados o vídeo “Fora do ar”, de Marcelo Tas, e trechos de programas da TV Pinel e da TV Maxambomba.

Para finalizar a presente coletânea, apresentamos uma criação coletiva intitulada “Mosaico: imagens do pensamento”. Este texto traz algumas reflexões surgidas a partir de idéias e citações arrancadas de diferentes autores que, aqui reunidas, ganham novo sentido textual, nova expressividade, e ampliam a cena, permitindo ao leitor flunar das partes para o todo e do todo para a partes. Do mesmo modo que o olhar vagueia na contemplação do mosaico, o mundo das idéias ganha mais visibilidade ao aplicar este mesmo imperativo às palavras. O mosaico é a metáfora que melhor traduz as formas de produção do conhecimento na contemporaneidade.

Além das palestras, o evento teve como proposta integrar exposições e atividades práticas de fotografia e vídeo, possibilitando a vivência pelo público das questões discutidas pelos palestrantes. Neste sentido, o público teve a oportunidade de participar de exposições de fotografia e vídeo, além de realizar um *workshop* da técnica *pinhole* com o fotógrafo Jochen Dietrich. Paralelamente, aconteceu uma atividade de “câmera aberta” proposta pelos integrantes da TV Pinel; foram feitas entrevistas transmitidas ao vivo no telão



instalado no auditório, cujos temas foram o próprio seminário e a opinião das pessoas sobre a TV comunitária. Esta experiência com a “câmera aberta” transformou o público em protagonista de suas idéias e opiniões.

Aconteceram também exposições de fotografias. O fotógrafo Jochen Dietrich inaugurou a exposição “Cine-teatros de Portugal”<sup>3</sup>, com fotos produzidas com a técnica da “câmara obscura” ou *pinhole*. Esta exposição sensibilizou a platéia com trabalhos de extrema qualidade técnica e artística, tendo desencadeado a discussão sobre a possível atualização de técnicas tradicionais por meio da utilização simultânea de uma linguagem contemporânea da arte fotográfica. Outra exposição que merece destaque foi a de fotografias tiradas por crianças e adolescentes que participam da “Oficina do olhar”<sup>4</sup>. Crianças, professores e familiares estiveram presentes durante toda a exposição, dialogando com o público sobre o trabalho fotográfico produzido.

Para finalizar esta breve apresentação, gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo apoio financeiro prestado à realização do evento e para a publicação de seus resultados; à professora Claudia Amorim Garcia, então diretora do Departamento de Psicologia, pelo incentivo e apoio relativo à infra-estrutura; aos palestrantes, pela participação competente e instigante, trazendo contribuições inovadoras para a discussão sobre os diferentes temas apresentados; ao apoio da secretaria do Departamento de Psicologia, destacando especialmente o trabalho competente de Vera Lucia, Marise, Dudu, Evânia e Anderson; a Newton Cardoso Jr., sempre disponível e gentil para resolver nossos embates com as máquinas que teimam em não obedecer aos nossos comandos; a Miguel Farah Neto, pela revisão dos textos; a Vicente Moreira de Souza, pelo acompanhamento a todo o processo de produção deste livro e pelas valiosas sugestões; e aos membros do “Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade” (GIPS), responsáveis de fato pela elaboração e execução da proposta deste evento: Adriana Cerdeira, Ana Elizabete Lopes, Aline Rodrigues Tatar, Beatriz Andreiuolo, Célia Amália Lodi, Cristiana Caldas Campos, Jarley Nunes Frieb Junior, Luciana Becker Sander, Luciana Lobo Miranda, Maria Cecília Morais, Maria Florentina Camerini, Marília Gurgel, Maristela Provedel, Nelson Job, Gamba Jr., Rita Marisa Ribes Pereira, Sara Gillian Norton Pont, Sandra Marques e Valéria Becker Sander.

Rio de Janeiro, 20 de junho de 2000  
*Solange Jobim e Souza*

<sup>3</sup> Esta exposição foi anteriormente apresentada na Alemanha, em Portugal e na Bienal de Porto Alegre, com apoio do Instituto Camões e do Instituto Goethe.

<sup>4</sup> A “Oficina do olhar” é um subprojeto da pesquisa “Subjetividade em imagens: dialogismo e alteridade na produção do conhecimento contemporâneo”. Este trabalho acontece na Escola Especial Municipal Marly Fróes, sob a coordenação de Ana Elizabete Lopes e com a participação de Luciana Sander e Sara Pont.



## ABERTURA

Bom dia! Sinto-me extremamente contente de participar da Abertura deste ciclo de debates *Mosaico: subjetividade, imagem e conhecimento* e dar boas-vindas a todos. Há várias razões que justificam minha satisfação e vou compartilhá-las com vocês. Em primeiro lugar, um dos nossos objetivos ao assumir a direção do Departamento de Psicologia, em julho de 1998, foi estimular a organização de eventos desse tipo, que são fundamentais à vida acadêmica e representam uma garantia de sua vitalidade e continuidade. Encontros como esse se constituem num momento precioso de parada para reflexão, troca e retomada de algumas questões, ou busca de novos caminhos, na produção do conhecimento. São, eu diria, oásis em nosso cotidiano acadêmico-institucional tão atribulado, e muitas vezes exaustivo, que servem de alento para uma nova investida. Em segundo lugar, minha satisfação se deve à escolha do tema. A discussão que pretendemos desenvolver nesses dois dias é extremamente atual, relevante e necessária. Uma reflexão sobre a relação entre imagem, subjetividade e conhecimento se impõe a todos que se interessam pela contemporaneidade. É inevitável que nós nos debrucemos sobre ela. Por fim, o caráter interdisciplinar deste ciclo de debates é mais uma indicação de sua atualidade e pertinência. Cada vez mais a complexidade e multiplicidade de questões com que hoje nos deparamos no campo das Ciências Humanas exigem a participação de diversos saberes, cuja articulação possibilite uma compreensão maior, ainda que sempre insatisfatória e incompleta. Dou, portanto, parabéns à professora Solange Jobim e Souza e à sua equipe, que idealizaram e organizaram este ciclo de debates.

De fato, a imagem nos constitui, ela é o nosso início. É a partir de uma primeira imagem, objeto de desejo do Outro, que se dá a construção do eu e que passamos a habitá-lo como sujeitos. É dela que nos apossamos num constante movimento de subjetivação, por meio de uma primeira identificação, uma apropriação criativa, origem de um sujeito singular desde então movido pela imagem ideal, alavanca subjetiva. É também através da imagem que nos apresentamos, nos comunicamos, seduzimos e somos seduzidos, image-ticamente, ilusoriamente. Sem imagem não há sujeito. Somos, então, extremamente vulneráveis à imagem e a seu fascínio. Isto é irremediável, mas não significa que estejamos condenados à posição de prisioneiros de uma ordem imagética que nos mantém alienados e, portanto, impossibilitados de desajar. Na verdade, se a imagem é aquilo que possibilita a emergência do eu, ela também, paradoxalmente, pode interferir tragicamente na sua constituição, preenchendo a falta constituinte do humano e impedindo o desejo. Parece ser isto o que presenciamos atualmente.



Quando pensamos na profusão de imagens a que os indivíduos contemporâneos estão maciçamente submetidos, de tal modo que se nos parece que estamos, todos nós, imersos numa ordem imagética totalitária, como interrogar o sujeito e seu desejo? Na sociedade contemporânea do consumo e do espetáculo, o que importa não é apenas, e nem principalmente, a proliferação de imagens, mas a relação que estabelecemos com elas, ou seja, a função que assumem no processo de subjetivação. Estamos rodeados, cercados, preenchidos continuamente, ruidosamente, intrusivamente por imagens que nos cativam ao nos prometerem a completude e a felicidade no presente perpétuo, preenchendo o vazio da falta, mascarando a castração, mas barrando o desejo. A produção cinematográfica contemporânea tem retratando brilhantemente este estado de coisas, como muito bem exemplifica o mais recente filme de Stanley Kubrick intitulado *De olhos bem fechados* (*Eyes wide shut*), mas é a palavra (não fosse eu psicanalista!), a palavra de Clarice Lispector que trago como contraponto ao excesso imagético contemporâneo. Oxalá ela possa nos incitar a outros caminhos em que a relação com a imagem, em vez de preencher a falta e nos privar do confronto com o desconhecido, nos facilite o acesso ao vazio e ao silêncio, além da imagem, lugar de origem do desejo e de toda criatividade. É desse espelho que nos fala Clarice.

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. [...] O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. – Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. [...] Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério (Lispector 1999).

*Claudia Amorim Garcia*

## Referência bibliográfica

LISPECTOR, Clarice. “Os Espelhos”. Em: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



## OS PARADOXOS DA IMAGEM E A EXPERIÊNCIA COM O CONHECIMENTO E A CULTURA

Solange Jobim e Souza

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, nos afirma Fredric Jameson (1994), em que os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de novas e diferentes maneiras. Esta nova situação, que Jameson denomina de momento pós-moderno ou de avatar da visualidade, apresenta problemas paradoxais e significa tanto a estetização da realidade, quanto sua visualização ou transformação em imagens. Quais as conseqüências deste fato para a experiência do homem contemporâneo? Ora, como a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinga de outras formas de experiência. O que se costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura tende, agora, ao obscurecimento ou à desaparecimento completa.

Ao teorizar sobre as transformações culturais da sociedade contemporânea sob a inspiração do pós-modernismo, autores como Morin, Baudrillard, Jameson, Calvino e Lyotard, entre outros, chamam a atenção para as modificações desencadeadas no sistema sensorial do homem pelo desenvolvimento da técnica, diagnosticando, com certo pessimismo, *a vitória do anônimo sobre o pessoal, do abstrato sobre o concreto, do imaginário sobre o real*. Um dos aspectos tematizados pelos autores mencionados como uma característica importante da pós-modernidade é a estetização da vida cotidiana, a qual se realiza por meio do atravessamento da experiência diária pela saturação de imagens e signos, os quais desencadeiam, pela sobrecarga sensorial, uma distorção do acontecimento vivido pela imagem.

Entramos agora no mundo do pseudo-acontecimento, da pseudo-história e da pseudo-cultura, de que falou Boorstin no livro *L'Image*. Isto é, de eventos, de história, de cultura e de idéias produzidas, não a partir da experiência móvel, contraditória e real, mas produzidos como artefactos a partir dos elementos do código e da manipulação técnica do meio de comunicação. É este fato e mais nenhum outro que define toda a significação, seja ela qual for, como consumível. A generalização da substituição do código ao referencial é que define o consumo dos meios de comunicação de massa (Baudrillard 1991:132).



A análise da tensão entre real e imaginário na pós-modernidade destaca o efeito perverso da hiperestimulação que leva o sujeito à incapacidade de articular signos e imagens em seqüências narrativas. Tal perda do senso de realidade se dá pela vivência crescente da imediatez, da fragmentação e da intensidade das experiências fugazes que constituem o dia-a-dia do homem contemporâneo, principalmente daquele que vive nas grandes metrópoles e dificilmente tem como escapar dos efeitos produzidos pela comunicação de massa em seu aparelho sensorial.

A fascinação estética está em toda parte e faz da cultura contemporânea uma cultura figurada em que a ênfase nas imagens, mais do que nas palavras, cria novas relações do homem com o desejo e com o conhecimento. O figurado, como característica geral da cultura do consumo, penetra todas as instâncias da vida moderna. A educação e as práticas sociais que se formam em seu interior começam a ser absorvidas pelas representações visuais. A erotização do olhar sobre a realidade encobre as lutas do poder e do desejo, deixando o sujeito em um “não-lugar” absoluto frente a seu papel nos encaminhamentos da história e na transformação da cultura.

Os teóricos da pós-modernidade nos conduzem a reflexões desconcertantes, porém sua avaliação negativa nos fornece elementos que tornam possível uma reflexão que problematiza a própria concepção de subjetivação na contemporaneidade. Quer dizer, até que ponto o sujeito na sociedade de consumo se deixa submergir nas imagens, tornando-se apassivado e sem rumo, ou que outros mecanismos é capaz de pôr em jogo com o intuito de se preservar e lidar de forma criativa com ela, superando o constrangimento do bombardeamento sensorial?

Uma reflexão mais profunda sobre a imagem deve, precisamente, ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade ou de “intoxicação” que ela muitas vezes sugere e permitir-nos, ao contrário, perceber novas possibilidades de compreensão dos efeitos da cultura da imagem sobre nós. Exatamente porque somos moldados *na e pela* imagem é que ela nos é tão familiar. Por isso, apesar da infinidade de significações que ela nos traz, conseguimos compreendê-la: *imaginária ou concreta, a imagem passa necessariamente por alguém que a produz ou reconhece*. Deste modo, nosso propósito é abordá-la sob o ângulo da significação, ou seja, abordar o fenômeno da imagem em seu aspecto semiótico, considerando seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provoca significações e interpretações no sujeito que a produz ou reconhece. De fato, imagem é signo e um signo só é signo, se provoca uma atitude interpretativa na mente daquele ou daqueles que o percebem. Assim sendo, encontramos na dimensão polifônica da *cultura da imagem* um modo de pôr em questão a problemática da *alteridade*, ou seja, o sentido da imagem se constrói na relação com o outro, podendo assim encaminhar



soluções regressivas ou emancipadoras. Estas soluções devem, no entanto, ser analisadas no processo de sua produção e não de forma maniqueísta, ou seja, antecipando os aspectos regressivos da produção cultural da imagem e seus efeitos perversos nos sujeitos contemporâneos.

Walter Benjamin (1987), em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, datado de 1935, já nos chamava a atenção para as grandes transformações que surgiam, possibilitadas pela intervenção da técnica, gerando mudanças radicais não apenas na produção artística, como também nos modos de o sujeito se integrar ao novo contexto, transformando-se a si próprio. Com o surgimento da fotografia e do cinema, constrói-se um outro olhar para a *realidade*, aguçado por detalhes que não eram percebidos e, agora, revelados a ele pela câmera. No entanto, mais do que revelar detalhes, essas transformações implicaram na construção de novas perspectivas e abordagens metodológicas na produção do conhecimento. Mais ainda, desvendaram para o homem facetas de seu comportamento inconsciente. Walter Benjamin nos fala deste tema de modo exemplar:

Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe, com certeza, de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil, ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola, realmente, entre a mão e o metal, e, com mais forte razão ainda, devido às alterações introduzidas nestes gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmera, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo (Benjamin 1987: 23).

Ao destacar o aspecto da formação educativa do sujeito contemporâneo através das possibilidades oferecidas pela imagem, Rossellini mostra-se convencido de que a educação deve tomar partido desta extraordinária invenção de nosso século.

A educação a que me refiro não consiste em demonstrar, mas em mostrar. Hoje em dia, a técnica oferece meios de pôr na imagem o máximo de dados e de fazê-la tender para a objetividade absoluta. Podemos, por exemplo, no mesmo plano, na mesma continuidade, utilizar todos os modelos, do menor ao maior, do micron ao infinito. Na verdade, graças à câmera moderna, o olho humano está equipado com um olhar que permite, pela primeira vez na história do mundo, ultrapassar sua própria finitude para alcançar a realidade sob todos os aspectos. É um progresso tão fabuloso que deveriam vibrar de alegria os quatro cantos do universo (Rossellini 1992: 6).



Mesmo reconhecendo o poder extraordinário que a imagem confere à experiência atual com as formas de seu conhecimento, não podemos negar nossa perplexidade diante do ceticismo e do mau uso que o homem contemporâneo acaba dando a essa sua criação surpreendente. De fato, temos a imagem, mas os meios de comunicação, que, em princípio, deveriam dissipar a escuridão, nada mais fazem do que propagar a ignorância por meio de simplificações redutoras dos acontecimentos, os quais são difundidos a partir de esquemas preparados de antemão. A mídia, como afirma Rossellini, longe de desenvolver o conhecimento, implanta um estado de não-relação entre o público e a realidade, quer dizer, funciona como um verdadeiro simulacro, deixando a ilusão de que o público participa na solução dos problemas da sociedade. Essa visão sombria do possível empobrecimento da experiência do homem na relação com a imagem, no entanto, pode ser superada pela compreensão de que é no uso da própria imagem que reside a possibilidade de uma reflexão crítica sobre os múltiplos caminhos — *regressivos* ou *emancipadores* — nela contidos.

Rossellini também acredita nas infinitas possibilidades que a descoberta técnica de criação e reprodução de imagens oferece à humanidade. Discutindo a complexidade da relação educação e cultura no mundo atual, por exemplo, sugere que é no uso criativo da imagem que o homem pode encontrar as formas necessárias e decisivas para o confronto com a barbárie dos efeitos da mídia:

Meu sonho é que se fizesse jorrar, sobre todos os assuntos ligados ao homem e à sua história, uma fonte de imagens onde aqueles que têm sede pudessem saciá-la rapidamente. Utopia? Não. Uma vida não bastaria para apenas virar as páginas dos livros que foram escritos sobre cada assunto. Em contrapartida, dispomos de técnicas extraordinárias para condensar através da imagem tudo o que foi pensado, refutado, demonstrado, desde que o homem existe, e, para pôr tudo isto à disposição de todos, da maneira mais facilmente assimilável (ibid: 26).

Um desafio da maior importância nos é feito nos dias de hoje: a necessidade de uma *recomposição fundamental* do “modo de narração”, decorrente de uma nova consciência em que devemos considerar a simultaneidade e a extensão dos acontecimentos no mundo contemporâneo para dar sentido ao que vemos. Já não podemos depender apenas de um fio narrativo que se desdobre seqüencialmente, de uma história em eterna acumulação que marche numa direção previsível, na trama e no desenlace. Há coisas demais acontecendo contra o contexto temporal, coisas demais atravessando o fio narrativo em direção lateral (Soja 1993). É no diálogo entre a linearidade do texto e a transversalidade da imagem que reside a possibilidade de se produzir um novo olhar sobre a contemporaneidade. A técnica e a tecnologia redefinem a



experiência do espaço e do tempo e demandam a formulação de novas categorias conceituais para a compreensão dessa nova experiência do contemporâneo.

A interlocução entre a narrativa escrita e outras formas textuais que fazem uso de imagens na produção do conhecimento permite construir na confluência de diferentes vozes – textos escritos e imagens – uma espécie de cartografia de relações e sentidos simultâneos sobre as subjetividades contemporâneas vinculados por uma lógica que exige um equilíbrio interpretativo entre o espaço e o tempo e o ser social (idem). Trata-se, portanto, de intervir no fluxo temporal do sentido, permitindo que a simultaneidade da experiência humana surja da imagem, ampliando nosso ponto de vista de forma a situar o sujeito em um número infinito de linhas que o vinculem a um mundo inteiro de situações comparáveis. O novo, o inédito, deve, assim, envolver uma configuração explicitamente espacial e temporal. Levar o espaço a sério exige uma desconstrução e uma reconstrução simultâneas do pensamento e da análise crítica (Jobim e Souza & Castro & Garcia 1997).

Embora o homem tenha sido capaz de criar diferentes instrumentos técnicos para registrar e ganhar consciência de sua experiência no mundo, a maior riqueza interpretativa se dá no contato, na interação permanente, desses registros entre si. Ora, deixar de se submeter à imagem, ou de ser dominado por ela, é saber criar sentidos novos, inventar composições que alterem nossa percepção do mundo em novas direções. A imagem construída, forjada, trabalhada, enriquecida com a multiplicidade de experiências e situações captadas do cotidiano em um único enquadramento, recria a realidade, transforma o real, sugere novas possibilidades para o exercício de uma variedade de experiências culturais.

O trabalho de produção e interpretação de imagens, deve, portanto, favorecer a simultaneidade dos mapeamentos transversais, permitindo a entrada do sujeito no fluxo da narrativa em qualquer ponto do discurso-imagem, sem que se perca o objetivo geral do diálogo. Sua importância como instrumento de conhecimento da realidade social é valiosa e fecunda, pois vivemos hoje em um tempo cuja compreensão e assimilação dependem cada vez mais das imagens. Estas permeiam de forma contundente quase todas as atividades do cotidiano. Estão presentes em todos os meios de comunicação, da fala à informática. Chegam de forma tão avassaladora e surpreendente que expõem o homem ao risco de perder a faculdade de dar sentido ao mundo, contentando-se com o simulacro construído pelos meios de comunicação.

Hoje, somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (Calvino 1990: 107).



Ao nos depararmos com tal afirmação, nos damos conta de que temos urgência de enfrentar a questão da formação do leitor de imagens, este novo sujeito de uma época nova que precisa aprimorar sua capacidade de leitura e interpretação do mundo. Isto só poderá ser verdadeiramente possível à medida que ele tenha acesso efetivo aos instrumentos culturais necessários para elaborar avaliações e críticas consistentes aos simulacros apresentados nas imagens, que veiculam um modelo ideal e uniformizante nos modos de conhecer. Trata-se, portanto, de garantir aos sujeitos deste novo tempo o uso da maior diversidade possível de narrativas textuais na relação com o conhecimento, de forma a reduzir o impacto e a provável tirania da imagem como solução única. O diálogo que se concretiza na interação com produções culturais plurais – textos científicos, vídeo, literatura, TV, cinema, imagens digitais – constitui o contraponto à dominância de uma única linguagem e resgata para o sujeito sua criatividade, autonomia e poder de intervenção no mundo. Há, portanto, uma necessidade premente de se construir uma *pedagogia da imagem*, capaz de recuperar formas mais sensíveis de leitura e interpretação do mundo.

A leitura e a interpretação da imagem tanto mais rica serão quanto maior for o acesso do sujeito à cultura letrada. Sem dúvida a imagem oferece uma sedução imediata, nos chega diretamente, independentemente de qualquer esforço ou busca intencional. A leitura de um texto precisa ser cultivada, requer um esforço do leitor para penetrar e desvendar os sentidos que brotam nas linhas uniformes de caracteres pretos dispostos sobre um fundo branco, mas a imagem, por sua própria natureza, se apresenta de forma intermitente, exercitando a dispersão e a distração no espectador. Walter Benjamin, já em 1935, nos falava sobre isso, em texto ainda hoje instigante:

Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado (1987: 193-4).

Para que a imagem rompa com o imediatismo de seu apelo fácil e superficial, não deve apenas se contentar em mostrar o real, mas também construir outras realidades possíveis para além do que se revela de forma imediata. A “boa imagem” é aquela que intervém nesse ritmo dispersivo e intermitente, fazendo o espectador alcançar os detalhes, desvendando-os por meio de trabalho



**Interpretativo** intenso e construindo um mundo inteiro de significações a partir das particularidades captadas pela câmera, em um vai-e-vem contínuo entre palavra e imagem. O bom leitor de imagens é também o bom leitor de livros. O diálogo entre um cineasta e um literato a respeito da imaginação na produção de imagens, quer na literatura, quer no cinema, pode ser profundamente esclarecedor para a superação de uma visão maniqueísta e ingênua das relações entre imagem e palavra. Como nos afirma Martine Joly, “as palavras e as imagens, quer se queira ou não, revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante, enfim, nutrem-se e exaltam-se umas às outras. Quanto mais se trabalha sobre as imagens mais se gosta das palavras” (1996: 133). Esta visão parece estar também presente no pensamento de Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento no jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto.

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida, reconstruída em sua corporeidade num set, para ser fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, resultado de uma sucessão de etapas imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma: nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (Calvino 1990: 99).

Nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem campestre ou urbana pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que lhe emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta – sobre a mesma paisagem – não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade



e na sua realidade. É verdade que essas coisas se tornam “signos”, mas são “signos”, por assim dizer vivos, de si próprias (Pasolini 1990: 28).

Nestes fragmentos retirados das obras de Calvino e Pasolini, podemos perceber mais aliviados que a imagem, longe de ser um flagelo ameaçador e contemporâneo, é um meio de expressão que nos vincula às tradições mais antigas e ricas de nossa cultura. Martine Joly reafirma que mesmo sua leitura mais ingênua e cotidiana mantém em nós uma memória que exige apenas ser um pouco reativada para se tornar uma ferramenta mais de autonomia do que de passividade. De fato, a compreensão da imagem precisa levar em conta os contextos de comunicação em que é produzida, a historicidade de sua interpretação e suas especificidades culturais. Com base nestas reflexões esperamos que esta coletânea de textos, realizada a partir do ciclo de debates *Mosaico: subjetividade, imagem e conhecimento*, possa mostrar a seus leitores que o interesse pela imagem é também um interesse por toda a nossa história, nossa cultura e nossos modos de representação na grande temporalidade, e abrir mais espaço para um debate elucidativo dos novos rumos do homem, da mulher e da criança na contemporaneidade.

## Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Em: *Obras escolhidas*, tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.
- JOBIM E SOUZA, Solange. *Infância e linguagem*. Campinas: Papyrus, 1994.
- JOBIM E SOUZA, Solange & GARCIA, Claudia Amorim & CASTRO, Lucia Rabello de. “Mapeamentos para a compreensão da infância contemporânea”. Em: *Infância, cinema e sociedade*. Rio de Janeiro: Ravil, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ROSSELINI, R. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.



criação e  
repetição na  
cultura de massa

1







## ADORNO E BENJAMIN

Leandro Konder

Na abordagem da nossa vasta e complexa questão relativa à criação e à repetição na cultura de massa, vou me concentrar aqui em algumas idéias de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.

Os dois se conheciam, eram amigos, tinham importantes concordâncias e significativas divergências. Ambos desconfiavam das manhas da ideologia, isto é, das distorções do conhecimento derivadas da divisão social do trabalho, da dilaceração da sociedade humana. Ambos advertiam para as formas sutis do "fetichismo da mercadoria" no capitalismo e denunciavam a camuflagem das contradições, a ilusão dos quadros harmônicos e das imagens de um "progresso" impulsionado pelo desenvolvimento inexorável da economia.

Os dois, no entanto, tinham pontos de vista diferentes a respeito de alguns aspectos importantes da realidade contemporânea. No plano político, Adorno repelia drasticamente a União Soviética e o movimento comunista mundial, ao passo que Benjamin, embora atento às características problemáticas do Estado leninista e dos partidos bolcheviques, achava que era preciso apoiar o movimento comunista.

No plano estético, Adorno condenava a esfera da cultura popular, considerando-a atolada na repetição: "Sob o poder do monopólio, toda cultura de massa é idêntica". Para ele, a produção cultural em larga escala pressupõe uma massa de consumidores acríticos, com fantasia e reflexão atrofiadas; quando não os encontra, trata de criá-los. Desenvolve-se, então, uma "barbarie estética".

Adorno formula críticas argutas e às vezes sarcásticas. O cálculo dos lucros, a seu ver, favorece a proliferação dos clichês; os pormenores rebeldes tendem a desaparecer. A fisionomia expressiva de Greta Garbo cede lugar a rostos medíocres como o de Mickey Rooney e Victor Mature. Fortalece-se o oportunismo, o comportamento do tipo "maria-vai-com-as-outras". Os dominados passam a ter os mesmos desejos que os dominadores. Em sua irritação, Adorno chega a acusar o cinema de ser um entretenimento alienador e o jazz de ser estruturalmente repetitivo.

Benjamin assume uma atitude diferente, está convencido de que a linguagem do cinema tem aspectos muito positivos: os grandes planos, o poder de mostrar pormenores ocultos e a câmera lenta permitem que os homens enxerguem coisas que seus antepassados não conseguiam ver. Fixando imagens



que fogem inteiramente à ótica “natural”, o cinema, segundo Benjamin, pode nos assegurar “um grande e unsuspeitado espaço de liberdade”.

Aliás, Benjamin nota que, em face do cinema, a massa, que reage de maneira retrógrada diante da pintura de um Picasso, mostra-se receptiva à arte inovadora de um Chaplin.

Também num plano que poderíamos chamar de filosófico “existencial”, podemos observar diferenças sintomáticas. Se, na vida, Benjamin é mais “aventureiro” – Adorno jamais fumaria haxixe – na organização das idéias, o nível de exigências formais de Adorno é maior. Adorno tem como artista “ideal” de seu tempo Beckett, com a contestação levada a seu paroxismo, ao nível do absurdo e de seu efeito perturbador (coerente com a “dialética negativa”). Benjamin, por sua vez, admira sobretudo Brecht e seu esforço de aproveitamento do embrião do novo já existente, capaz de substituir o “valor aurático” pelo “valor de exposição”.

Os dois teóricos se encontravam numa situação de extrema solidão. Adorno, porém, era um solitário que assumia sua solidão com a disposição de torná-la uma fonte de lucidez em sua reflexão crítica. E Benjamin – para quem a esperança era um imperativo ético decorrente da existência de pessoas que já não tinham esperança alguma – insistia em buscar nos movimentos de massa sinais que prenunciassem, messianicamente, a revolução (ou a redenção).

Adorno invectivava: “a diversão favorece a resignação”. Benjamin admitia que o fato de a massa acolher a arte distraidamente, se divertindo, era parte “normal” do processo histórico de “renovação da humanidade”, quer dizer, do processo pelo qual a arte rompe com a tradição, renuncia radicalmente aos valores eternos, emancipa-se de sua existência parasitária ligada a rituais e se orienta em função da sua “reprodutibilidade”.

Tenho verificado com meus alunos que hoje a posição de Benjamin é tida como mais convincente que a de Adorno. Em ambas, no entanto, existem riscos de alguma unilateralidade. Adorno às vezes resvala para certo negativismo exagerado, que tem conseqüências politicamente desmobilizadoras na escala dos movimentos de massas. Já Benjamin, apesar de sua desconfiança, avaliou com otimismo excessivo a União Soviética dos anos 1920, quando supôs que, com a expansão da imprensa, o abismo entre escritores e leitores seria superado e os leitores passariam a ser escritores, de modo que a quantidade se converteria em qualidade. Contudo, não tenho dúvida de que temos muito a aprender com ambos.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



## A REPETIÇÃO NA CULTURA

Luiz Antonio L. Coelho

Mantemos uma relação de amor e ódio com aquilo que é repetitivo, ora descartando-o como previsível e óbvio, ora cultuando-o como importante e respeitoso.

A decisão de empreender a redação deste trabalho veio de um desses momentos em que tentamos refletir sobre por que enfrentamos filas para assistir filmes policiais, faroestes, filmes de terror ou de catástrofe repletos de lugares-comuns. Por que suportamos a rotina diária de nos sentarmos, sempre à mesma hora, meses a fio, diante da telinha da TV para acompanhar a novela cujo enredo e personagens repetem-se *ad nauseam*?

É inegável nossa fidelidade ao espetáculo de massa, mesmo sabendo que cumula-nos de banalidades, uma atrás da outra; mesmo sabendo o que veremos. Muitas são as hipóteses para esse fato. Poderíamos nos perguntar: seria justamente o conforto da previsibilidade que nos conduz de volta aos folhetins?

Antes de examinarmos a questão, somos levados a admitir que a repetição efetivamente nos dá prazer ou representa um importante mecanismo simbólico de manutenção da vida social. A dificuldade de compreender esse aparente paradoxo de culto e rejeição está contida, especialmente, no fato de existir – ou de assim distinguirmos – simples repetições, vazias, de outras consideradas, por assim dizer, criativas. Existem, obviamente, vários tipos de recorrência em diferentes contextos, mas a distinção parece estar na relação do elemento repetitivo com outros criativos, que lhe dão “dignidade” e lhe garantem o apreço crítico.

Ao nos referirmos à repetição, costumamos usar termos que denotam graus diferentes de reprovação ao fenômeno. São muitos os adjetivos, alguns já empregados neste trabalho, e uns poucos substantivos. Clichê e estereótipo, por exemplo. Referindo-se ao mesmo contexto original de uso, o tipográfico, essas duas palavras pressupõem a idéia e existência de fôrma ou matriz. Matriz implica repetição, mas de maneira particularizada, isto é, o clichê, em princípio, é feito para reproduzir e repetir um modelo, a partir da matriz, em unidades independentes, uma após a outra. Já em nosso contexto, a palavra englobaria tanto esse tipo de reprodução (uma a uma) quanto a repetição em



co-presença, simultaneidade. De qualquer forma, para denotar seja a repetição sucessiva, seja a simultânea, o emprego de uma ou de outra palavra depende do contexto e do grau de rejeição. A palavra clichê, por exemplo, atualmente é usada de modo genérico e costuma denotar um grau de reprovação maior. Ela traz consigo um juízo de valor e está mais associada à repetição vazia ou àquela que nos remete ao lugar-comum, ao banal, e que descartamos como algo desprezível. Já o estereótipo, apesar de também representar a repetição, parece referir-se a modelos narrativos ou traços típicos de algum ambiente ou atividade, à fôrma/matriz, isto é, não é necessariamente encarado como algo negativo. Ele seria a constatação do antecedente, do modelo, com ênfase na síntese dos pontos comuns constatados a partir da recorrência e não em sua valoração, como no caso do clichê.

Existem, portanto, repetições e repetições. Um bom exemplo de repetição com criatividade é um filme de 1999 dirigido por Stephen Frears, *Terra de Paixões*.<sup>1</sup> O tema do roteiro, a disputa pela terra, reafirma a tradição de um gênero. A locação natural (deserto), os cenários (bares e vilas de madeira), a caracterização das personagens pelo vestuário, os enquadramentos (planos longos de vales monumentais, tomadas fechadas de rostos tensos ou planos e contra-planos de “bandido e mocinho” insinuando duelos) e a narração na primeira pessoa em *flashback*, entre outros, apontam para um “clássico” faroeste (clichê). Logo no início do filme, no entanto, tomamos conhecimento do tempo da narrativa, o ano de 1942, quando da entrada dos Estados Unidos na Segunda Grande Guerra. Apesar de desenvolver-se na tensão entre bem e mal, bandido e mocinho, como acontece no clichê, as personagens dividem-se também em tradição e modernidade, e o bem/mocinho corresponde à vida rural, à tradição, enquanto o mal/bandido à modernidade. O bandido rouba terras por meio de recursos anti-éticos, porém lícitos, característica de negócios mais modernos, e os duelos são travados nos olhares e manobras imorais, mas legítimas. Nenhum tiro entre bandido e mocinho acontece nesse filme, embora a constante imagem de armas dê à trama a tensão do clichê. O conflito emocional mais evidente – traição de esposa de um dos bandidos com o mocinho – é resolvido *à moderna*, com o divórcio, ao passo que o mocinho envolvido nesse *affaire* e possuindo um comportamento violento, que se afasta do padrão do bom moço característico do gênero, também ajuda à subversão do clichê. Mas indubitavelmente o filme é um clássico do clichê de faroeste em vários aspectos, como mostramos, constituindo o que chamamos de uso criativo de um gênero narrativo.

<sup>1</sup> *The Hi-Lo Country*. Direção: Stephen Frears. Com Woody Harrelson, Billy Crudup, Patricia Arquette e Penélope Cruz. EUA/Inglaterra: United International, 1998.



Em contrapartida, as repetições consideradas estereis são mais frequentes e podemos citar aqui o caso dos casamentos em final de teledramas. Acontecem sem muito acrescentar à trama, senão o esperado *happy-end*. Assim como esse detalhe, a repetição “vazia” é bastante numerosa e não necessita aqui de maiores ilustrações. Embora a cultura descarte certos tipos de redundância e dignifique outros, e independente de bom ou de mau clichê, existe a tendência de rejeitar a repetição por princípio, o que indica um preconceito imediato. Alheia a esses juízos de valor, entretanto, a recorrência sobrevive e se mostra presente nos diversos níveis da realidade física e cultural.

São muitas as manifestações da repetição na natureza. O fenômeno de reverberação do som na produção do eco é o exemplo natural mais comum. Além desse, não raro é observar a recorrência de formas e processos na natureza em diferentes escalas, do macro ao micro, gerando até metáforas como “poeira de estrelas ou árvore dos rins”, que se referem a imagens que lembram outras pela repetição de um dos aspectos de sua configuração. Se olharmos grandes paisagens a distância ou fenômenos físicos em escala planetária (crateras, depressões e perfis montanhosos), identificamos as mesmas formas repetidas em escalas menores (as marcas das águas nas areias, a macrofoto do relevo de um grão de terra e assim por diante). A biônica aplicada lança mão da analogia da recorrência de formas e processos naturais para buscar respostas a questões puramente humanas. Observa as soluções formais que a natureza produz em um reino ou nível para orientar-se em outro.<sup>2</sup>

## **A repetição religiosa: o ritual**

Embora identificado com qualquer cerimônia cujos estágios obedecem a um programa preestabelecido, o ritual traz dentro de si o estatuto da repetição. O ritual se estabelece a partir da repetição das mesmas palavras e gestos, signos de uma linguagem cuja interpretação está em sua dimensão simbólica. Para Andrew Wilton, o trabalho de James Frazer *The golden bough*, sobre mito e ritual nos estágios primitivos da civilização, pode ser resumido em uma hipótese:

[...] que as mitologias humanas incorporam em forma narrativa percepções fundamentais do universo e a relação do homem com ele; e que o ritual e cerimonial tradicional que sobrevive em praticamente todas as culturas é o vestígio da expressão das crenças celebradas nessas mitologias (Wilton 1997: 12).

<sup>2</sup> Biônica é o estudo das propriedades dos sistemas biológicos que podem ser aplicados a problemas da física, biologia, matemática e outras áreas.



O próprio Wilton traz uma hipótese de natureza estética sobre a linguagem inconsciente do símbolo, contida em mitos e rituais, para nós tão importantes na questão das palavras e gestos repetidos. Os símbolos aqui:

[...] conotariam algo mais difícil de definir do que simples arquétipos culturais: formariam parte de uma linguagem mais profunda de medo, aspiração e desejo, que expressava os instintos e neuroses obscuros da psique humana. Essa língua do 'inconsciente' já vinha sendo desenvolvida por artistas e escritores criativos antes que Freud ou Jung tivessem postulado a existência de tal entidade, individual ou coletiva. (Idem).

Um ritual só existe como tal se baseado em repetição e participação por compartilhamento social, embora se fale também em rituais individuais. O ser ritual estabelece uma identidade grupal entre co-participantes. É, antes de tudo, o reconhecimento de pertencer a um grupo social, a formação de um *esprit de corps*. Além disso, subentende uma troca de subjetividades como no ritual de trocas de presentes: dou parte de mim e recebo parte do outro (Mauss 1967: 10).

Há um consenso de que o ritual tem um papel destacado na sobrevivência de nossa vida em sociedade, conforme as palavras de Wilton, acima. Intimamente ligado à religião, o ritual é o meio para a realização desta, que, na visão de Durkheim, promove a socialização num sentido mais amplo e a percepção da permanência da vida social. Para o autor, a religião promove a “efervescência coletiva” de como pertencer a um todo maior que a soma das partes (Durkheim 1965: 120). Na opinião de Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton, toda religião pode ser vista como uma tentativa de identificar os objetivos fundamentais na pessoa, comunidade e cosmos, e estabelecer alguma conexão entre ritual ou outros processos sócio-culturais entre esses três níveis (1998: 42-3).

A ligação de palavras repetidas a rituais religiosos é observada no âmbito espiritual em geral, em que acredita-se que a repetição retire os eflúvios mágicos de objetos e palavras que têm esse poder, no sentido de reanimá-los e atualizá-los.<sup>3</sup> A sobrevivência do ritual está na repetição. É ela que dá ao ritual sua expressão de permanência. Se há conflitos, o ritual os reconcilia em nome dessa permanência.

<sup>3</sup> Ver Balbuena (1994) para a questão da função poética do texto, que trabalha o poder das palavras em seus limites verbais e não-verbais, e as fronteiras entre o oral, o escrito, a letra e a tipografia, o grafismo e o silêncio. A autora examina, entre outros, o poder e os significados das imagens das palavras nas obras de Edgar Allan Poe e Guimarães Rosa.



## A recorrência na cultura

Em realidade, a repetição não está presente apenas na cultura de massa e nem subentende apenas as classes sociais menos cultas, normalmente associadas a esse contexto de recepção. A repetição está na raiz dos discursos, em seus diversos ritmos e modalidades, e chancela, assim, a própria noção de gênero e de estilo.<sup>4</sup> Ressaltamos aqui que um padrão de reincidência define um modelo (gênero ou espécie) e que a repetição de elementos narrativos e sua configuração definem um estilo em qualquer contexto cultural.

Existe no prazer do previsível o prazer de um controle social, exercido individual (na sala de jantar frente à televisão) ou socialmente nos ritos de espetáculo com platéia. Esse controle reflete a aprovação ou desagrado público com relação a determinado espetáculo. No caso, a repetição está ligada diretamente à forma do espetáculo no gênero narrativo, cenário, texto ou desempenho dos atores. O controle, por sua vez, está associado, em termos de espécie, ao elemento narrativo que é repetido.

O prazer da repetição encontra-se, desta forma, como um controle sobretudo do gênero, cenário e desempenho de atores, em teatros como o Kabuki e Noh no Japão. O Kabuki pressupõe os mesmos gêneros dramáticos (como o fantástico, por exemplo) e posições estáticas do *onnagata* (*mie*), que se coloca numa passarela especial para tais posturas (*hanamichi*), localizada na frente do proscênio. Tais poses são ansiosamente aguardadas pelo público a cada espetáculo (controle de desempenho). Já o teatro Noh tem no cenário, na passarela de acesso dos atores ao palco (*hashigakari*), na cortina com a cerejeira pintada ou bordada e no proscênio em forma de casa (um telhado com quatro pilares), elementos constantes que não variam de espetáculo para espetáculo.

Da mesma forma, a ópera italiana – gênero que na Itália pode ser considerado popular, mas que é de elite em outros países – guarda na assiduidade e no comportamento do público o mesmo princípio do prazer da repetição, observado em autores cultuados como Shakespeare. Aqui a repetição/controlado reside no texto, algo que tem origem no teatro clássico grego. No período homérico, a platéia controlava o desempenho e a fala do ator através do conhecimento prévio e preciso das falas. Todos tinham os textos de cor e acompanhavam seu desenrolar, a ponto de corrigir a fala em caso de esquecimento ou erro (Bolter 1996: 109). O culto ao teatro clássico inglês, observado no sucesso de público da Royal Shakespeare Company tanto em sua sede,

<sup>4</sup> Ver Prado (1981) para a questão da repetição das características da personagem no romance, e Eco (1976: 159) para o mesmo tipo de comentário no romance (repetição das características da personagem no romance).



em Stratford-upon-Avon, como em todo o país, a cada ano, pressupõe o prazer do controle do texto, cujas falas devem ser ditas pelos atores na ordem correta, palavra por palavra. O mesmo acontece com a Comédie Française e o teatro clássico francês: pode haver encenações que mantenham um visual clássico, repetindo o gênero cenográfico, ou partam para encenações mais contemporâneas; o mesmo acontecendo com a interpretação – mais clássica, dentro do modelo, ou mais contemporânea. Em suma, o visual e desempenho mudam, mas as palavras não.

No caso do estilo ou da autoria como modelos – baseados na repetição – como é o caso de adaptações, há mais liberdade de quebra do modelo em qualquer aspecto da forma do espetáculo, entretanto algo repetido permanece, algo que caracteriza a autoria ou a própria identificação do texto. Todos fruem o prazer de saber e poder acompanhar o desenrolar da narrativa. O prazer, no caso, está na observação das alterações frente ao modelo. No caso shakespeariano, em particular, tanto no teatro quanto na televisão ou no cinema, costuma-se repetir a diegese e alguns dos gestos da encenação, que funcionam como reforço do clichê. Quantos filmes, peças e teledramas não recontam a mesma história dos amantes de Verona, como grande sucesso? De que maneira se justificam os grandes romances ou textos famosos, atribuindo-lhes a qualidade de eternos? O que é ser eterno senão o privilégio de ser repetido sem cansar?<sup>5</sup> Dessa forma, vemos que a noção de eterno relacionada a algum autor, gênero dramático ou obra está também associada à noção de reincidência. Qualquer culto necessita da repetição para subsistir. A obra de arte dita eterna necessita do culto, da constatação de sua existência, traduzida na peregrinação, na repetição dessa constatação, e da reprodução, seja por tradição oral, seja por meios que registrem sua configuração física.

Os exemplos são inúmeros e variam de contexto e expressão. Fora do teatro, podemos citar a pintura de Andy Warhol, que repetia os mesmos rostos, flores, notas de dólar, garrafas de coca-cola, latas de atum ou fotos numa mesma obra ou os mesmos temas em obras diferentes. O rosto da atriz Marilyn Monroe foi objeto de várias dessas obras, elaboradas na década de 1960, através da mesma imagem que sucessivamente aparece sob configurações diferentes, ora em tiras de três, em quadras, ora às dezenas, como no caso de *The Twenty five Marilyn's* (Modern Museet, Estocolmo) e de *Marilyn Monroe's lips* (The Hirshhorn Museum, Washington), com centenas de lábios repetidos.

Joseph Albers, que durante décadas pintou quadrados dentro de quadrados, alterando-lhes apenas as cores ou proporções, constitui um exemplo que nos leva à noção de fase. Em arte, fase está normalmente associada a

<sup>5</sup> Na língua hopi a noção de “ser” depende do “estar” constante (Whorf 1978).



estágios na carreira de um pintor ou escritor. São momentos em que artistas mantêm algum tipo de recorrência formal em suas criações, isto é, repetem um mesmo tema, com variantes, ou a mesma cor, personagem, cenário etc., até a própria superação, quando então passam a outra fase. A fase azul de Picasso refere-se apenas ao fato de o artista trabalhar com diferentes azuis por algum tempo em suas obras.

A obra *Criança flamenga* (*Flemish Child*), de Joseph Cornell (1942, ACA Gallery, New York City), foi produzida a partir de uma imagem repetida em uma malha visual. É curioso notar que esse padrão de repetição parece vir do mesmo princípio de composição da música minimalista, fazendo de uma frase musical repetida uma trama sonora, cuja alteração ocorre somente na tonalidade, no timbre, na intensidade ou na duração, deixando intacta a frase repetida. Vale também lembrar que a própria noção de ritmo pressupõe, dessa maneira, um padrão que, repetido, lhe caracteriza o estilo, assim como as noções de identidade e autoria associam-se à repetição.<sup>6</sup>

Na literatura, há o *nouveau roman* e o *nouveau nouveau roman*, que se utilizaram da metáfora da imagem no espelho e basearam suas criações em palavras repetidas, como se reproduzissem reflexos sonoros (Dallenbach 1977; Ricardou 1975).

As imagens fractais constituem outro bom exemplo aqui. A partir de um algoritmo repetido produzem-se padrões visuais identificados com imagens realísticas de fenômenos naturais.<sup>7</sup>

Temos também casos como o dos espelhos postos um frente ao outro, ou da câmera de televisão voltada para o próprio monitor ligado, gerando padrões de imagens repetidas ao infinito, tão exploradas por artistas experimentais como Bill Viola e Nam June Paik.

## A repetição como sistema

Freud identifica a vida e a natureza com aquilo que está em constante mudança. Fala, porém, na repetição como característica invariável dos impulsos que dão energia à própria vida. Para ele, a natureza dos impulsos está na

<sup>6</sup> A repetição promovida pelas artes gráficas também serviu de metáfora à repetição massificada dos ícones pop (Marilyn, Elvis, Mao, Liz Taylor) transformados em produtos, e dos produtos feitos modelos (latas da sopa Campbell). Ele situa no mesmo patamar, nos espaços do museu, o que antes era vulgarizado pelo consumo nas ruas, nos *outdoors*.

<sup>7</sup> Fractal parte de uma teoria matemática moderna que desenvolve uma geometria, originada na geometria euclidiana, que projeta objetos que são auto-similares ou simétricos em escala. Quando esses objetos são ampliados, suas partes mostram uma exata semelhança com relação ao todo. E se cada parte for decomposta, apresentará a mesma semelhança em relação ao referente, e assim por diante até o infinito.



compulsão pela repetição. E como a vida tem essa constante mutabilidade, exige de nós um gasto eterno de energia para sua compreensão. Em seu estudo sobre a anedota, explica o riso que esta motiva. “A repetição, a descoberta de algo já familiar, é prazerosa porque economiza energia. O riso é a descarga do excesso de energia exigida por uma expectativa de algo novo, tornada supérflua pelo reconhecimento daquilo que é familiar” (Copjec 1995: 43).

A repetição torna-se um fator importante também na significação, particularmente na relação do real com o simbólico. Dado que, por definição, o real não encontra um significante adequado para expressá-lo com precisão – excluído aqui, obviamente, o símbolo puro no esquema peirciano – ele necessita da repetição. Nesse particular, a repetição explica-se na “[...] tentativa repetida do significante – e o fracasso – de se designar. A diferença do significado de si próprio, sua inabilidade radical de significar a si mesmo, faz com que ele revolva em torno do real que lhe falta” (ibid: 121). Da mesma maneira, o próprio “ser”, indefinível pela simples atribuição de uma qualidade que caracterize o referente, torna-se um “estar”, segundo determinada visão em determinado momento, e necessita de constante reafirmação do que é. Afinal, o ser alguma coisa o é para alguém em dado momento e pode deixar de sê-lo para aquela pessoa em outro momento ou simplesmente não ser para outra pessoa.<sup>8</sup>

Em contraste, e em termos de informação – estando o sistema já resolvido e estabelecido no que diz respeito a repertório e significado – quando um signo é insistentemente repetido, vai perdendo seu sentido por entropia, isto é, torna-se igual a si mesmo, não contando com o contraste que promove a significação (em termos de recepção, torna-se vazio e chato). Além disso, o fenômeno da redundância é também neguentrópico e representa a sobrevivência da mensagem, sobretudo quando o sistema possui muitos ruídos durante a transmissão.<sup>9</sup> A Internet, por exemplo, teve sua origem na necessidade estratégico-militar de geração, transmissão e recuperação de informações importantes do estado norte-americano com base no princípio da reprodutibilidade, que se multiplica por vários canais para chegar na íntegra, fenô-

<sup>8</sup>Os semanticistas gerais relacionam a crise do verbo “ser” ao fato de que não consegue fixar a identidade, sempre algo em determinado momento para alguém. “Ser” precisaria, então, do “estar” constantemente reconfirmado para ser. Ver Korzybski (1938, 1941) e Johnson (1946).

<sup>9</sup>Como acontece em uma conversação, quando a repetição representa mecanismo de reforço à mensagem. A redundância e o pleonasma são alguns desses recursos que usamos para nos fazer claros. A Lei de Thorndike de Exercício, de natureza behaviorista, fala também na repetição como reforço do condicionamento na relação estímulo/resposta. (Thorndike 1965).



meno antigo e observado, por exemplo, na história do livro no período da Reforma (Eisenstein 1979).<sup>10</sup>

Assim, tomando as teorias da informação e geral dos sistemas por referência, diríamos que a repetição garante o reforço necessário para que a mensagem atinja seu destino sem perda de informação decorrente do ruído do canal (Wiener 1956; Shannon & Weaver 1964; Von Bertalanffy 1968; Buckley 1968; Laszlo 1972).

Além da simples ênfase, ensaio e teste que normalmente se busca num ato repetido, a repetição se explica também pela necessidade de se entender melhor o que é repetido. Repetimos como se quiséssemos deglutir aquilo que é repetido. Nesse sentido, desde sua origem à sua efetivação expressiva, o texto repetido cumpre um ciclo de desconstrução para extrair sentidos e valores intertextuais:

1. num primeiro momento, serve para a mensagem se fazer perceber ou viver como expressão (ouvindo ou vendo, dependendo da natureza do texto);
2. a repetição continua e se faz estranhar (recurso do distanciamento: sair de si e objetivar a coisa repetida);
3. em seguida, atinge um familiarizar-se (reconhecer);
4. depois um deglutir (e apropriar-se do texto);
5. em seguida, um digerir (ou aceitar por força da familiaridade) para, finalmente,
6. reaproximar-se (de fora para dentro) e
7. fixar-se, e sedimentar para, então,
8. entender-se e, assim, prevalecer (para sobreviver).<sup>11</sup>

É preciso que se diga que tratamos aqui da repetição sucessiva e não da simultânea. Acontece quando o modelo é reproduzido linearmente ou em outra configuração – sucessivamente – e produz um padrão em si, que pode ser visual ou, metaforicamente, sonoro e mesmo tátil, como no caso de uma mesma palavra enunciada continuamente de forma a que o fonema final se funda ao primeiro criando uma emissão linear sem início ou fim.

O ciclo descrito pode ganhar outras feições desconstrutivas. Começamos a perceber um comportamento cambiante tanto de significado (quando percebemos novos sentidos) quanto da própria sonoridade, no caso da palavra repetida acima – da familiaridade e identificação do modelo ao estranhamento

<sup>10</sup> Elizabeth Eisenstein diz que o saber leigo e a sobrevivência das obras proibidas somente chegaram até nós em razão de sua fácil reprodutibilidade e da multiplicação de cópias dessas manobras.

<sup>11</sup> Pode-se argüir que a mera repetição, em termos expressivos, torna-se chata e desinteressante, mas isso é outro aspecto da mensagem repetitiva.



e à percepção de novas configurações. John Cage fez esse tipo de experiência utilizando poemas de autores famosos da língua inglesa, inspirando Philip Glass na criação de suas partituras minimalistas. O fenômeno que parece ocorrer aqui é que o primeiro padrão criado mantém-se perceptível até um ponto de saturação da consciência, quando passa a ganhar novos contornos de configuração. Essa questão de saturação pela presença continuada é observada experimentalmente na própria sensação tátil, como uma pressão sobre a pele. Se persiste por minutos, perdemos a consciência de sua existência. Ou como no caso da mirada demorada de um rosto qualquer por muito tempo: de familiar, esse rosto ganha novo sentido para nós e passamos a percebê-lo como estranho. Quem já não se fitou demoradamente no espelho e constatou a estranheza do próprio rosto? Os exemplos sugerem que o fenômeno da “dormência” da consciência por saturação dá-se também no caso da repetição simultânea, como quando olhamos um padrão de elementos repetidos e saltamos da percepção de determinadas formas para outras, como em trabalhos com impressões estereoscópicas, também chamadas de 3D, compostas de padrões repetidos.

Alguns exemplos de repetição com tais características estão na personagem Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), no filme *Beijos proibidos*.<sup>12</sup> No auge de sua dúvida entre uma paixão súbita por uma sofisticada dama, a casada Marianne Tabard (Delphine Seyrig), e o namoro com uma jovem de sua geração, Christine Darbon (Claude Jade), Antoine Doinel, diante do espelho, repete os nomes das amadas e depois o seu próprio em escansão crescente e emocional, como se buscasse a solução para o dilema na repetição. Falando para si, reforçado pela imagem no espelho, a personagem parece querer ouvir, entender e aceitar a situação para poder decidir. Com as mesmas características, a personagem Travis Bickle (Robert De Niro) repete insistentemente a pergunta “are you talking to me?” na famosa seqüência diante do espelho, em *Taxi driver*.<sup>13</sup>

Em *A idade da terra*, de Glauber Rocha, a personagem de Tarcísio Meira repete frases num martelar intenso, combinadas a imagens de lixo e rejeitos, também recorrentes, que parecem buscar exatamente o propósito de que falamos.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Baisers volés*. Dir. François Truffaut. Com Jean-Pierre Léaud e Delphine Seyrig. França: Films du Carrosse, 1968. Fazem parte da mesma série *O amor em fuga (L'amour en fuite)*, 1967 e *Domicílio conjugal (Domicile conjugal)*, 1970.

<sup>13</sup> *Taxi driver*. Dir. Martin Scorsese. Com Robert De Niro, Jody Foster, Harvey Keitel e Cybill Shepherd. EUA: Columbia, 1976.

<sup>14</sup> *A idade da Terra*. Dir. Glauber Rocha. Com Tarcísio Meira, Ana Maria Magalhães, Norma Benguel, Jardel Filho. Rio de Janeiro: Embrasilme, 1980. Este filme faz parte da chamada trilogia da terra, que tem ainda, do mesmo diretor, *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964 e *Terra em transe*, 1967.



*O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, ou *Limite*, de Mário Peixoto, encaixam-se aqui através da repetição na imagem. Em ambos os filmes, determinado plano sucede a si próprio rapidamente num efeito de “eco visual”, que pode ser interpretado, além do simples visual e estético, como esse efeito da desconstrução.<sup>15</sup>

Tomada como fenômeno social, a repetição corresponde a um investimento de atenção e energia psíquica no objeto repetido. Envolve afeto e valoração. Repetimos o que nos é importante ou o que queremos que sobreviva, ainda que disso não tenhamos consciência. Nesse sentido, preservamos o que nos interessa, e o que de alguma forma valorizamos. Muito da cultura é preservado através da oralidade. A tradição oral, que sobrevive na repetição de relatos – em geral sob a forma de mitos – já foi a grande responsável pela transmissão da cultura em períodos ou culturas que não utilizam a escrita como registro. Se a cultura como um todo – ainda que por interesses particularizados – cria clichês e promove rituais, estes devem ser entendidos como elementos estruturais importantes para sua sobrevivência simbólica, ou mais que isso.

Ao chegarmos ao final deste trabalho, pretendemos chamar a atenção para uma reação automática de rejeição diante do ato repetido. É costume frisar o lugar comum da repetição, seu lado gasto, redundante, descartável, pobre de conteúdo e sem valor artístico. Mesmo o ritual, à parte o interesse antropológico que desperta em alguns, é tido por outros como algo chato, velho. Rituais são facilmente descartados como desnecessários. Assim, às vezes perdemos a nuance de sentidos da repetição e o papel que desempenham. Como vimos, a natureza repete formas em suas escalas macro e micro. A rejeição gratuita a essa presença constante, tanto no cosmos quanto na cultura, representa a rejeição aos mecanismos do próprio sistema, a seus ritmos e marcas de identidade, à sua própria personalidade.

<sup>15</sup> *O ano passado em Marienbad*. Dir. Alain Resnais. Com Delphine Seyrig. França, 1961.

*Limite*. Dir. Mário Peixoto. Com Mário Peixoto, Raul Scnoor, Olga Breno e Tácia Rei, D.G. Pereira. Rio de Janeiro, 1931.



## Referências bibliográficas

- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1991.
- BUCKLEY, Walter. "General system theory: the skeleton of a science". Em *Modern systems research for the behavioral scientist*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1968.
- COPJEC, Joan. *Read my desire. Lacan against the historians*. Cambridge, Mass and London: MIT Press and October Book, 1995.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly & ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The meaning of things. Domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- DURKHEIM, Émile. *The elementary forms of the religious life*. New York: Free Press, 1965.
- ECO, Umberto. "James Bond: uma combinatória narrativa". Em: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- EISENSTEIN, Elizabeth. *The printing press as an agent of change: communication and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- JOHNSON, Wendell. *People in quandaries. The semantics of personal adjustments*. New York: Harper & Row, 1946.
- KORZYBSKI, Alfred. "An outline of general semantics: the applications of some methods of exact sciences to the solutions of human problems and educational training for general sanity". *Papers from the First American Congress on General Semantics*. Chicago: Institute of General Semantics, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Science and sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*. Lancaster: Science Press, 2nd. ed., 1941.
- LASZLO, Ervin. *The system view of the world*. New York: George Braziller, 1972.
- MAUSS, Marcel. *The gift: focus and functions of exchange in archaic societies*. New York: Norton, 1967.
- PRADO, Rosane Manhães. "Um ideal de mulher. Estudo dos romances de M. Delly: Em: *Perspectivas antropológicas da mulher*, vol. 02. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- RICARDOU, Jean. "La population des miroirs", *Poétique*, 1975, 22, 196-226.
- SHANNON, C.E. & WEAVER, W. *Mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois, 1964.
- THORNDIKE, Edward L. *Animal intelligence*. New York: Hafner, 1965.
- VON BERTALANFFY, L. *General system theory*. New York: George Braziller, 1968.
- WIENER, Norbert. *The human uses of human things: cybernetics and society*. New York: Doubleday, 1956.
- WHORF, Benjamin Lee. *Language, thought, and reality*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1978.
- WILTON, Andrew. "Symbolism in Britain". Em: WILTON, Andrew & UPSTONE, Robert (ed). *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain. 1860-1910*. London: Tate Gallery, 1997.



## O QUE É ARTE, HOJE?

Rogério Luz

O que é arte, hoje? Quais as novas modalidades de produção da arte, nelas incluídos não apenas os materiais, as técnicas, seus numerosos agentes com suas competências específicas, propostas e valores, mas também a distribuição e o consumo de seus produtos em uma sociedade de comunicação de massa?

Em princípio, a arte se insere no processo mais geral da produção de bens, com suas implicações financeiras e ideológicas: produzir a um só tempo totalidade e individualidade, o global e o local, sob o imperativo da chamada racionalização do mercado. Pelo menos desde o século XVIII, no Ocidente, a produção artística se afasta da proteção da Igreja e dos nobres para inserir-se em uma lógica de mercado que prevalece no funcionamento dos estados nacionais. Na música, por exemplo, isso parece ser particularmente verdadeiro, com a livre impressão e edição de partituras, a criação de um público particular nos salões da burguesia e a edificação de casas de espetáculo.

Mas a arte atualmente se dá – fato inédito na cena da história – como imagem de marca, na linha dos produtos de diversão intelectualizada, no papel de indicador diferencial de status, de referência para condutas de consumo tomadas como modo de vida e horizonte de existência. A imagem de arte – a imagem que a arte produz e a imagem que se tem da arte – integra-se à matriz mercadológica e só existe à medida que essa integração ocorre. Essa imagem tem como componentes o artista, seu nome, sua figura (mais especificamente, a figura de seu rosto na mídia impressa e eletrônica), e a obra, seu estilo, sua difusão, seu custo e mesmo seu público-*alvo*, a ser “abatido” pelo tiro certo do *marketing* cultural... A imagem de marca do produto artístico acaba tornando-se parte integrante do trabalho e da linguagem de arte.

Ao abandonar definitivamente o mecenato tradicional e a marginalidade romântica, e se transformar em área de investimento de capital, a arte deixa de ser arte? Ou deixa de ser a arte, como atividade prática e como conceito, que corresponderia ao que fantasiávamos sobre ela?

Hoje a “grande arte” mede-se também pelo sucesso, podendo, e devendo mesmo, obter resultados comerciais importantes, em um “campo ampliado”, que atinge não apenas os círculos de profissionais e amadores, mas o



gosto de um público alheio às questões atuais e atuantes da arte. Esse novo público expõe um paradoxo: convocado e manipulado pelos meios de comunicação, ele procura se medir com e se alçar àquilo que foi chamado de “cultura elevada”. Ora, não pode haver em nossas sociedades complexas dinamismo cultural sem um sistema escolar dinâmico. No entanto, mesmo em nossa cidade, onde grande parte da população encontra-se excluída, na prática, dos benefícios da educação formal, é significativa a corrida a exposições de artistas consagrados, como Rodin, Monet, Botero e Picasso. Quem pesasse mais de cem quilos, por exemplo, entrava de graça na mostra de Botero.

É preciso saber conviver com essa demanda forçada e muitas vezes equivocada: ela manifesta uma tendência mais geral de cuidados com o corpo e o espírito, que aparece também na demanda de serviços oferecidos por uma complexa rede comercial: a ginástica, o esporte, a alimentação, as medicinas alternativas, as práticas de meditação, as aulas de arte, a adesão às práticas de uma religião espetaculosa e mesmo as drogas e os tratamentos anti-drogas. É um fato de civilização.

De uma forma ou de outra, a atividade artística está atenta a essas novas circunstâncias técnicas, sociais e simbólicas. Nessa linha, a arte *pop* já fez história. Surpreendi-me com a numerosa frequência de público à exibição, aliás muito bem cuidada, de obras de Andy Warhol, no CCBB. Esse artista tornou-se também um ícone consagrado da arte contemporânea. Em um dos painéis explicativos, encontrei a seguinte frase: “Warhol integrou a arte na moderna sociedade de consumo”. Será mesmo?

Mais do que as temáticas e as apropriações, foi justamente a importância do método de *repetição e diferença* programadas que, ao contrário do que aquela assertiva pretende, integrou a produção em série e suas imagens-clichê no campo da arte. Esse método, ao abrir novos campos de ação possível, contribuiu para modificar a arte, sua prática e sua imagem, mas não operou, enfim, uma feliz adequação entre arte atual e sociedade atual. Promoveu, isto sim, uma forma de ver e de pensar criticamente as modalidades emergentes da existência em imagem.

O que é arte, hoje? Qualquer coisa, coisa nenhuma? Atividade de produção e consumo de objetos supérfluos, por vezes investidos de alto valor econômico e simbólico?

Ousaria dizer – somente porque já o disseram antes de mim – que a arte, nela própria, não se reduz ao movimento do mercado. E mais provocadoramente: ela não se reduz ao movimento da cultura, no caso, da cultura tecnológica de massa. Ela só existe porque é irreduzível a essa matriz. Creio que isso não é resultado de uma vontade rebelde, mas é inerente a uma constelação de fatores históricos que produziram a arte moderna. Ainda somos ou devemos ser modernos em arte. A irreduzibilidade da arte a seu contexto



de emergência é o que permite que ela subsista até mesmo sob a eventual subserviência ao padrão de produção/consumo comandado pelo lucro. Seu papel, no interior do mercado, é o de revogação das percepções e dos afetos codificados. A própria matriz mercadológica, em seu aspecto no entanto mais predatório, obriga à renovação dos produtos. Os artistas, aproveitando o mote – e aproveitando as oportunidades que o mercado oferece – perseguem uma intervenção crítica no campo dos valores sedimentados, de fórmulas feitas de sentir, de fazer e de pensar. Esse lugar é, sem dúvida, indicado e delimitado por aquela matriz. Contudo, é a partir dele que os artistas podem se deslocar para experimentar e fazer experimentar o que não está previsto.

É esse novo arranjo de forças – aqui, apenas indicado – que é preciso examinar.

Creio que, sempre a partir de nossa situação histórica, podemos e devemos generalizar a noção de arte, embora sabendo que a prática artística obriga a todas as metamorfoses. Generalizar a arte como atividade humana é hoje uma arma contra seu aviltamento, e não a expressão de um idealismo estético ultrapassado.

Há uma universalidade virtual na arte. Realizada na história, a arte, por seu próprio movimento cíclico e auto-referente – isto é, referente às condições sensíveis mais gerais da existência humana – como que neutraliza a história. Cabe ao historiador, ao crítico e ao teórico recuperarem a arte para a história, para a leitura e para a teoria das obras. Trabalho necessário, mas divergente em relação ao primeiro movimento da arte. Para compreender esse movimento universalizante da arte, creio que é preciso, desde o início, evitar confrontá-la com os fatores de sua produção individual ou coletiva, como se ela decorresse deles, estivesse por eles condicionada.

Uma certa história da arte – legítima em seu âmbito de competência – nos habituou a pensar a arte em relação a seus autores e a seu contexto. Ora, o gesto decisivo, aquele que comanda a mais comum experiência de arte, efetiva-se “independente de contexto”. A arte é antes potência de irrealização do que de criação. Sua criatividade sem poder é aquela que arruina a ilusão dos mundos solidamente assentados em suas condições de possibilidade... Arte como condição de impossibilidade da cultura. Ela não se positiva nas obras, ela não afirma nada, ela é a realização de um nada, que torna inoperantes seus próprios condicionamentos. É nesta inoperância que reside, creio eu, sua potência específica.

Não bastam a técnica, o modo de distribuição e consumo, a matriz de fabricação da imagem, o modo geral de produção e as diferenças de formação histórica para entendermos o tipo de pensamento e de comunhão que a arte procura instaurar. A arte não constrói uma comunidade de sujeitos em comunicação transparente, mas nos isola da cultura instituída em direção ao



que esta não é, a uma alteridade em que uma comunidade de diferença pode inventar aquilo que “já foi” – uma idade anterior à história – e que “ainda não” é e, por natureza, nunca será.

A arte exila o indivíduo daquilo que ele conhece e daquilo pelo qual ele é instituído – pela família, pelo grupo, pela sociedade, pela cultura, por sua história pessoal e pela história coletiva a que ele se agrega. Pela arte, o indivíduo entra em contato com aquilo que escapa a todo contato, a toda familiaridade benevolente e a todo exotismo turístico, a toda palavra de ordem de um determinado programa político, moral ou espiritual.

Essa estranheza da arte não a põe acima de nenhuma outra prática, apenas afirma sua diferença. Diferença que não se estabelece na comparação entre o semelhante e o dessemelhante, assegurada por um fundo comum, o fundo comum da humanidade, do entendimento e da comunicabilidade universais. Sua diferença é de outra ordem, vigora no registro da alteridade, que ela nos tem a oferecer como experiência. Por isso, tem a ver não com semelhança ou dessemelhança, mas sim com identidade. A obra expõe essa identidade impossível de se instituir, de se estabelecer como clausura, essa identidade outra na singularidade de seu devir.

Ao pensar na matéria mesma das sensações, a arte se efetua antes de o pensamento ganhar sua forma discursiva e comunicativa. Nesse sentido, é uma experiência que, no interior da cultura, se retira dela, a antecipa e mesmo, nessa ruptura, torna a cultura possível sem por isso ser sua prévia condição.

É claro que encontramos a arte sempre já integrada à cultura; no nosso caso, à cultura de mercado. E então nos perguntamos se ela ainda existe, se o seu poder de inovação e de ruptura não foi neutralizado por uma civilização como a nossa, que pretendeu exterminar a memória e esquecer a morte. Dupla referência – à memória e à morte – que inaugura o tempo da arte. Não tempo humano, da relação instrumental com a natureza e com os outros homens, mas tempo mais que humano, inumano, na tensão entre origem e destino. A arte quer a interrupção do tempo e do espaço quotidianos e por isso é festa e tragédia, e repete sempre seu começo e seu término, e mergulha no ritual e no mito, pois prolonga a experiência do sagrado. Ela é o espaço de um jogo livre e é duração em um tempo alternativo e alterado. É repetição do que não tem começo e do interminável.

A chamada cultura da imagem oferece hoje um solo de eleição para a arte não porque a arte deva se adaptar às novas condições da vida social ou às últimas invenções tecnológicas, sob o capitalismo informatizado e globalizado, nem por ser essa cultura da imagem uma cultura propícia ao entendimento e à valorização democrática dos valores artísticos. Ao contrário: é por ela ser, na perspectiva da arte, da luz, por assim dizer, negativa, que a arte lança sobre os



acontecimentos e as estruturas, uma terra de ninguém, terra desértica, entulhada de destroços, de ruínas de todas as épocas, de resíduos de combates ferozes por prestígio, poder e dinheiro. Cultura da imagem orientada pela idéia de uma pretensa humanidade universal, respeitosa de diferenças locais, as quais logo são totalmente descartadas e aniquiladas quando falam mais alto os interesses dos poderosos.

A arte tem compromisso com “seu” tempo, que é o tempo do que existe em estado de indeterminação e de abertura. Por isso, a arte não é clássica nem romântica, moderna ou contemporânea: ela é extemporânea, é esse seu tempo próprio, sua determinação interna, de que – ao menos no horizonte histórico que é o nosso – não pode escapar.

Extemporâneo, segundo o dicionário, é o que está ou vem fora do tempo próprio; inoportuno. Ou aquilo que não é próprio do tempo em que se faz ou sucede. Talvez desse modo possamos superar, para compreender arte hoje, a alternativa entre criação autêntica *versus* repetição de clichês, em uma direção mais específica: a das modalidades de produção da subjetividade em sua dimensão estética. De que modo as diferentes manifestações de arte, que se apresentam atualmente na cena mediática, vêm conduzindo a crítica e a metamorfose das condições espaciais e temporais da experiência sensível, condições essas instituídas pelo avanço da razão instrumental tecnocientífica? Sob que formas a arte atual – entendida como estratégia de interrupção, ruptura e transformação – contrapõe a produção de uma outra subjetividade estética à lógica estetizante imposta pelas atuais condições de vida sob o capitalismo? Creio ser possível retirar desse questionamento critérios de validação das obras, critérios esses que dependem das verdades que podem ser afirmadas no campo de luta em que se inscrevem os diferentes discursos contemporâneos sobre arte.

O que é arte, hoje? Quais as condições de ruptura com o já dado, que estratégias podem se opor às novidades do mercado, condenadas à obsolescência, ou à reiteração de estereótipos do gosto instituído?

Se nos situarmos na perspectiva não apenas dos discursos sobre arte mas de sua prática mais ampla, a resposta é simples, pois ela é dada pelos artistas, que se dedicam a uma atividade de risco: eles acreditam na arte. É uma crença e, portanto, é uma aposta. Aposta no surgimento de outras modalidades de exercício da “liberdade no sensível”. Prática de um jogo que está sempre por ser jogado. Nele, jogam-se os valores contraditórios de nossa civilização.



## OLHOS ABERTOS NO CARTÃO POSTAL

# comentário

Maria Cecília Morais

Rita Marisa Ribes Pereira

Em seu livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino conta-nos a história de Maurília, uma cidade onde o viajante é convidado a visitá-la ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões postais que mostram como esta havia sido no passado: a praça permanece idêntica, mas no lugar do viaduto havia um coreto; duas moças de sombrinhas brancas enfeitavam um lugar onde hoje se vê uma imensa fábrica de explosivos... É solicitado ao viajante o cuidado de valorizar a cidade do passado sem desprezar a prosperidade da cidade-metrópole – e vice-versa – pois uma certa graça perdida que emana dos postais antigos teria desaparecido para sempre se a cidade permanecesse como era. É o que a cidade se tornou que permite recordar o que era; do mesmo modo que são os postais que nos ajudam a significar o que ela é hoje. Por isso mesmo, é inútil querer saber qual das cidades é melhor, se a atual ou se a do passado; na verdade, são duas cidades que, por acaso, carregam o mesmo nome.

Os cuidados sugeridos por Calvino mostram-se pertinentes para orientar uma reflexão sobre a arte, uma vez que as transformações na esfera da produção cultural são também um desdobramento da experiência humana da temporalidade. O que conserva o sorriso secular de Mona Lisa? Será mais irônico o seu sorriso quando estampado nos copos de requeijão? Que escritor contemporâneo será lido daqui a trezentos anos? Será o artista fadado a um reconhecimento póstumo? O que confere ao homem a condição de artista? Como as transformações na experiência da temporalidade se apresentam na esfera da produção artística? O estatuto da arte deve ser posto sob o crivo do tempo?

Da Antigüidade clássica herdamos o conceito de *duração*, que, complementado pelas idéias de *antes* e *depois*, marcou o reconhecimento da mobilidade do tempo e da necessidade de organizar os fatos acontecidos. Este conceito, no entanto, estendia-se ao próprio tempo e sua infinitude, sendo compreendido também como *eternidade*. Essa elaboração aristotélica acabou por influenciar significativamente o pensamento ocidental de maneira que a duração se consolidou como um critério de valoração da produção cultural.

Com a época moderna e as intervenções técnicas permitidas principalmente a partir da revolução industrial, a experiência do tempo cada vez mais



passou a oferecer-se ao homem sob bases completamente novas: o efêmero serve como contraponto ao eterno, fomentando simultaneamente um novo tipo de produção cultural e uma redefinição da relação com as produções pautadas sob a ótica anterior.

Essa reflexão é trazida por Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935). A nova possibilidade técnica retira a arte do terreno da pura produção e a insere na esfera da reprodução, reivindicando, com isso, um novo estatuto. A arte *aurática* caracteriza-se pelo fato de ser única, autêntica, irrepetível – a cópia é vista como falsificação. Por ser única e, portanto, de reduzida exposição, precisa cumprir a exigência da durabilidade, que, entendida como critério de perfeição, a vincula a uma concepção de temporalidade compreendida como duração/eternidade. Conseqüentemente, a relação entre o artista, a obra e o espectador eram pautadas pela ótica do *sagrado*, isto é, pressupunham o distanciamento, a inacessibilidade à obra e a necessidade de uma iniciação para a sua apreciação.

Diferentemente, a arte na era da reprodução técnica já nasce sob a forma de reprodução. A exigência de unicidade da obra perde o sentido e surge novas bases para a relação entre a produção e a recepção, que passam a acontecer de maneira coletiva ou mesmo massificada: quanto mais salas estiverem exibindo o mesmo filme, maior o seu sucesso, quanto mais pessoas tiverem em casa determinado disco, mais bem-sucedido foi seu autor. O critério de perfeição vincula-se agora não mais à durabilidade, mas à própria técnica, uma vez que a unicidade até então característica da arte cede seu lugar a uma possibilidade cada vez maior de reprodução e exposição.

Tomando o cinema como pano de fundo para a construção de sua reflexão, Benjamin ajuda-nos a perceber que a reprodutibilidade técnica não somente acarretou uma mudança na natureza da arte, como também uma transformação nos modos de percepção estéticos: o cinema não é somente uma outra forma artística de apresentação do mundo, mas é também o desencadeador de um novo olhar e mesmo de um novo mundo, transcendendo os limites da obra fílmica. Como exemplo, temos a edição, os cortes e a montagem, fomentadores de uma concepção de tempo histórico que revolucionou as noções de linearidade e causalidade.

Circunscrito à sua época, Benjamin nos instiga a pensar sobre as conseqüências trazidas por essas transformações no campo da experiência humana – mais especificamente na arte – pois se, por um lado, essas transformações permitem uma democratização da arte, por outro, elas também podem ser o gérmen de uma banalização. A metáfora da *perda da aura* é recuperada por Benjamin de um poema de Baudelaire, no qual um poeta, ao atravessar a rua, deixa cair sua angelical auréola e depara-se com questões fundamentais: deve juntar sua auréola e recolher-se novamente à sua distinção quase sagrada? Deve



misturar-se aos homens que povoam a multidão? Uma vez malograda pelas imunidades do mundo, a auréola recolhida restituiria a sua sacralidade? Que dimensões éticas permeiam a escolha do poeta? Qual o lugar da arte? O que é a arte?

Estas reflexões, de certa maneira, se aproximam da história trazida por Italo Calvino. Somos convidados a visitar essa cidade – a arte – que a cada época se apresenta de maneira inusitada, exigindo do viajante a construção de um olhar que leve em consideração o seu constante devir, pois esse olhar é também responsável pelas verdades que a cidade nos oferece. Tomar de empréstimo tais indagações para restituir-lhes – sob um novo contexto e com um novo olhar – o seu vigor é uma maneira de reafirmar a dimensão política da arte e as conseqüências éticas das nossas relações no mundo, frente ao que produzimos e ao que assimilamos.

Manter vivas essas questões foi o objetivo central da mesa “Criação e repetição na cultura de massa”, formada pelos palestrantes Leandro Konder, Rogerio Luz e Luiz Antônio Coelho. Um de seus motores foi a constatação de que os rumos da criação artística hoje encontram-se inevitavelmente atravessados pela questão do consumo. Esse atravessamento se faz sentir tanto em termos do modo de circulação das obras quanto de seu conteúdo.

A cultura *pop*, tendo representantes tanto na televisão e no cinema quanto nas artes plásticas, resulta de um mergulho da criação no mundo da mercadoria e do consumo de massa. Deste mergulho, muitos dirão não restar nada de interessante ou verdadeiramente artístico no retorno à superfície. Esta, por exemplo, é uma posição seguida pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) – referência teórica trazida ao debate – para quem a possibilidade de criação artística, uma vez atingida pelo modo de organização capitalista, não sobrevive. De seu ponto de vista, tudo aquilo que se produz neste contexto de articulação entre arte e cultura de massa não pode esperar ser considerado artístico ou original; está fadado a ser pura repetição estéril, logrando apenas estabelecer e perpetuar os valores estéticos que ao poder econômico interessam.

Esta perspectiva, que o artigo de Leandro Konder nos apresenta com clareza, precisa ser repensada a partir de nossa experiência presente com as manifestações artísticas que vêm proliferando neste meio entendido como hostil à criação. Será que há de fato uma oposição entre arte e cultura de massa? O tipo de criação que movimenta a cultura de massa certamente distingue-se em muito das características mais tradicionais da criação artística. Enquanto aprendemos a pensar a arte como aliada da originalidade, da unicidade, da introspecção e da longevidade, a cultura de massa nos apresenta as idéias de velocidade, reprodução, superficialidade, padronização e efemeridade.

As vanguardas modernistas não deixaram esta concepção clássica da arte intacta. Na música, por exemplo, compositores como Pierre Boulez, Edgar Varèse e Luigi Russolo, entre outros, foram protagonistas de um movimento



(Menezes 1996) que se contrapunha à concepção clássica acerca da diferenciação entre som puro e ruído e abria novas possibilidades de exploração da tecnologia no campo musical, privilegiando a intervenção dos meios técnicos no resultado do trabalho e não a pura e simples reprodução dos sons.<sup>1</sup>

Entretanto tratava-se naquele momento de um diálogo – bastante imperitante, mas, ainda assim, diálogo – com a música clássica, dentro de um terreno erudito. Os músicos em questão tinham profundo conhecimento da tradição com que decidiam romper. Isto, além da própria idéia de *movimento*, distancia estes compositores e suas criações do contexto da cultura de massa.

Nossa experiência atual não pode mais ser plenamente identificada com este tipo de discussão estética. Não é assim que se têm operado ultimamente as transformações no terreno da arte, ao menos daquela mais ligada à cultura de massa. A não exigência de uma formação erudita bem como a intensa relação entre a produção artística e a cultura de consumo contribuem para que, cada vez mais, não seja possível detectar tão claramente uma oposição de tendências e concepções como ocorria no debate entre a tradição e as vanguardas na modernidade. Na chamada *pós-modernidade*, conceituação por si só polêmica e inexata, parece haver tamanha flexibilidade nas formas de expressão artística que é impossível encontrar parâmetros para uma definição do que é arte e, mais ainda, do que tem ou não valor neste terreno.

Autores como Zygmunt Bauman, por exemplo, afirmam que não faz mais sentido falar em vanguarda no momento em que ora estamos:

Certamente o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada. [...] Não sabemos, com toda a certeza (e não sabemos como estar certos de o saber), onde é ‘para a frente’ e onde é ‘para trás’, e desse modo não podemos dizer com absoluta convicção que movimento é ‘progressivo’ e qual é ‘regressivo’ (Bauman 1998).

O debate que se seguiu às palestras teve como ponto de partida a reflexão sobre esta falta de parâmetros e definições precisas, característica da pós-modernidade, em suas conseqüências para o campo artístico e também sobre a busca incessante de respostas que esse *mal-estar* decorrente da ausência de parâmetros suscita. Em sua fala, Leandro Konder ponderou que, por um lado, se não soubermos o que é arte corremos o risco de não podermos defender seu território e sua legitimidade, dissolvendo-a no conjunto de outros campos da

<sup>1</sup> “A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. [...] A ecologia sonora do mundo moderno estará alterada, e ruído e silêncio entraram com inevitável violência no templo do som, a redoma da representação tonal em que se constituía o concerto” (Wisnik 1989).



experiência humana; por outro, se concluímos que sabemos o que é a arte e que temos uma resposta definida, ficamos empobrecidos na história da arte.

Contribuindo na busca de critérios para a compreensão da arte hoje, Rogério Luz lembra que não se pode definir literalmente ou idealisticamente a arte isolada de suas formas objetivas. Acrescenta ainda que estas formas objetivas podem se apresentar originariamente cumprindo outras funções sociais – a exemplo de um vaso de cerâmica indígena, absolutamente relacionado a seu uso, ou a publicidade e seu condicionamento ao consumo – sem que isto signifique sua exclusão do campo artístico. Em suma, sua posição é a de que esses critérios, ou sua busca, devem se dar sempre integrados à efetiva produção, sem o que qualquer teoria sobre a arte torna-se insustentável.

Retomando o tema central da mesa de debates, Luiz Antônio Coelho propõe uma desnaturalização do conceito de *repetição*, encapsulado pelo contexto da cultura de massa. Criação e repetição são termos antagônicos em relação à arte? Em que medida conjugamos a busca de algo sempre novo com uma fidelidade incondicional às estruturas repetitivas? É possível a criação do absolutamente novo? Será a repetição um empobrecimento da capacidade criativa? Se o *novo* e o *velho* assumem outras configurações num contexto econômico-político pautado pela substituição, pela descartabilidade, pela imediaticidade e ao mesmo tempo pela produção incondicional do suposto *sempre igual*, como entender os limites entre a criação e o clichê?

Luiz Antônio busca encaminhar a reflexão a partir da retomada da história da cultura do Ocidente, mostrando que o conceito de repetição não é uma exclusividade da sociedade de massa, mas que se fez – e se faz – presente em outras esferas da produção cultural: a religiosa, a política e mesmo a artística. Conclui que estamos imersos numa *relação de amor e ódio* com aquilo que é repetitivo, ora descartando-o como previsível e óbvio, ora cultuando-o como importante e respeitoso – diferentes maneiras de apropriação e re-apropriação da cultura.

Isto ajuda-nos a reconstruir a problemática da criação e da repetição na cultura de massa sob o crivo da instância ética: quais os limites entre a criação e a repetição? Onde encontrar as fronteiras entre o assujeitamento e a singularidade? É possível perceber o surgimento do novo? Em que medida, ao identificarmos a repetição com o *sempre igual*, estaríamos condenando nossa época à esterilidade? Quais as conseqüências disso?

Baudelaire, em seu texto “O pintor da vida moderna”, oferece-nos uma preciosa contribuição para o alargamento de nossa questão central. Sensível ao surgimento de novas bases para as relações humanas trazidas pelo ideário capitalista – não somente a produção em massa, mas sobretudo a *multidão* apressada e sem rosto – o autor, ainda no século XIX, salienta a necessidade de estarmos atentos para essas transformações. Critica os artistas de seu tempo por aprisionarem sua época em obras pautadas numa moral que já não



lhes pertence mais. Como contraponto a esta postura, cita o gravurista Constantin Guy – o *pintor da vida moderna* – imbuído em produzir uma arte comprometida com o espírito de sua época.

Para Baudelaire, isto representa mais que uma questão de estilo ou de tendência artística, e está situado no plano da inserção ética do homem no mundo e de sua compreensão da história. É mais cômodo, diz ele, declarar que tudo é absolutamente feio e malogrado nas produções de uma época do que se esforçar por extrair delas a beleza misteriosa que possam conter por menores que sejam. Alerta-nos, ainda: “para que uma época seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere”. Se ficarmos enfronhados no passado e perdermos a memória do presente, estaremos abdicando “do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações” (1996: 25-8), ou seja, só é digno de se tornar *passado histórico* o que foi olhado por seus contemporâneos como presente.

Dessa maneira, podemos dizer que o convite feito por Italo Calvino parece encontrar novos ecos nas vozes dos palestrantes e autores que ajudaram a compor a sistematização deste debate. Se pensarmos a cidade de Maurília historicizada na cultura de massa, corremos o risco de não mais conseguirmos relacioná-la com a cidade dos antigos cartões postais. Talvez ela tenha se tornado *tão igual* a tantas outras cidades que não consiga sequer se parecer consigo mesma. Mas terá, por isso, menos beleza? Terá perdido a capacidade de oferecer-se como indagação? O que temos a dizer sobre ela? Como olhar para o presente de maneira a fertilizá-lo e torná-lo, um dia, um passado a ser revisitado? Com que aquarelas o transformaremos em cartão postal?

## Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Em: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1992.
- CALVINO, Italo. “As cidades e a memória”. Em: *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Em: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.
- MENEZES, Flô (org.). *Música eletroacústica: história e estética*. Edusp: São Paulo, 1996.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.







transformações

da narrativa

**no**

mundo

contemporâneo

2







## DA REPRESENTAÇÃO E DA ENCENAÇÃO NA NARRATIVA

Edson Rosa da Silva

“O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa”.

Walter Benjamin (1985: 201).

Parece-me possível afirmar que a obra de Walter Benjamin, interrompida em 1940, não nos serviria de parâmetro seguro para discutirmos a evolução da narrativa até este fim de século. No entanto, também parece-me possível, dado o caráter inquiridor e inovador de seus textos, observar que o pensamento do escritor alemão já aponta questões que se acham no âmago de nossas discussões mais atuais. Este texto é uma tentativa, quiçá ousada, de repensar a evolução da narrativa a partir das reflexões teóricas de Benjamin, para, em seguida, indicar alguns traços da narrativa contemporânea.

Quando lemos a citação que abre meu texto, constatamos de imediato a grande diferença que se estabelece, para Benjamin, entre narrativa tradicional e o que chama de romance moderno: a primeira é oral e este é escrito. Aquela, procedendo da oralidade, alimenta a tradição pelo ato de contar experiências (do narrador, de heróis míticos ou de homens sábios); este dispensa a voz e exige a leitura solitária de histórias inventadas. Narrador único, de um lado, que relata experiências vividas ou histórias fundadoras; livros vários, de outro, que relatam aventuras imaginadas. No primeiro o suporte da voz, no segundo o suporte do papel. Difusão oral; difusão escrita.

Na realidade, o texto de “O narrador” (1936) retoma o tema da perda da aura e da sacralidade do objeto único. É o fim do relato portador da experiência e do Saber, em prol de uma narrativa que cada vez mais se avizinha da imaginação. O papel da imprensa, que reproduz o livro, assemelha-se ao papel da fotografia, que reproduz o quadro: multiplica em massa aquilo que, antes, contava com a singularidade do ato de narrar. Provoca mudanças nos hábitos da comunidade: substitui a praça, onde os ouvintes se reuniam para ouvir relatos, pela sala ou alcova, onde se lê no silêncio e na solidão.



A narrativa antiga congrega; o romance segrega. Ao transmitir as experiências, o narrador transmite igualmente o sentido e a Verdade incontestável que lhes atribui a tradição; ao lerem o romance de forma solitária, os leitores interpretam e descobrem outras verdades. O discurso da autoridade se dilui, a experiência perde sua aura mítica, e é medida pela escala humana da subjetividade. A experiência narrada distanciava-se dos ouvintes e continha, como diz Benjamin, “um saber que vinha de longe” (202); no mundo moderno, o saber advindo da experiência foi substituído pela informação, rápida e variada, que, ao contrário, nos aproxima dos fatos, aguçando nosso senso crítico e suscitando outra forma de experiência e de saber.

Ora, já não apontaria essa oposição para a evolução da narrativa oral tradicional em direção à narrativa contemporânea? Já não estariam aí esboçados os dois pólos que delimitam as tendências da literatura e da arte em geral, ou seja, de um lado, um compromisso maior com uma realidade supostamente objetiva, uma Verdade única, imutável, fruto de um Saber constituído; e, de outro, a impossibilidade dessa visão objetiva, a multiplicação das verdades, em constante processo de mutação, fruto da rapidez e da simultaneidade que as tecnologias da comunicação informatizada nos propiciam em nossos dias?

Não caberia, aqui, nem saberia fazê-lo, traçar uma história minuciosa do romance e de suas formas, dos relatos míticos ao romance realista, da modernidade àquilo que hoje muitas vezes, mas não sem dúvidas e reticências, se costuma chamar de narrativa pós-moderna. Proponho um recorte que, partindo do romance realista, permita, num rápido esboço, simplesmente traçar dois grandes eixos: o de um romance comprometido com a realidade e com a verdade, e o de uma narrativa que se volta para si mesma e que, deixando, muitas vezes, de contar aventuras, ou não mais as contando da mesma forma, conta a aventura do próprio texto.

O século XIX assiste ao apogeu do romance. Após a experiência romântica, vê-se crescer na Europa, sobretudo durante a segunda metade do século, o prestígio de um gênero, já há muito reconhecido (Balzac e Stendhal), que se impõe com a genialidade de grandes mestres: Flaubert e Maupassant, na França; Henry James, na Inglaterra; Tolstói e Dostóievski, na Rússia, para citar apenas alguns dos mais importantes.

Com efeito, uma das grandes características do romance, desde suas origens, foi, de forma geral, e sem grande preocupação com uma divisão precisa dos movimentos literários, sua maior ou menor relação com a realidade, sua maior ou menor objetividade. Influenciada pelas idéias do positivismo (sobretudo por Claude Bernard e Taine), a literatura romanesca pós 1850 buscava cada vez mais precisão e a verdade, até chegar aos excessos do naturalismo pretensamente científico.



Assim, a preocupação com o fato real, a descrição detalhada do espaço em que a ação se passava, a tipologia dos personagens ou a pintura psicológica que os aproximava do mundo objetivo, e o estabelecimento de relações temporais que davam à ficção as dimensões de um tempo vivido, tudo isso determinou (e determina ainda) um tipo de narrativa que tende a contar os fatos ficcionais de forma tão fiel que chega a criar uma ilusão de realidade. É essa busca acirrada da representação da vida real o que levará a uma crise do romance.

O século XX, influenciado pelas doutrinas simbolistas que reinaram no final do século XIX e marcado pelos avanços da psicanálise, anuncia um outro panorama para o gênero. Processa-se, assim, a metamorfose do romance moderno em comparação com o convencional “romance clássico”. Na França, a renovação não tarda a vir com André Gide e Marcel Proust. O romance deixa de fazer concorrência à realidade e encontra numa espécie de mundo interior a matéria da própria ficção. *Os falsos moedeiros*, de Gide (1925), cuja história reproduz o romancista escrevendo seu próprio romance, é um marco importante nessa trajetória: volta-se para a estrutura romanesca e analisa os problemas próprios ao gênero. Para o autor, a história da obra e de sua gestação seria mais interessante que a própria obra, o que aponta um dos novos caminhos que determinariam a renovação do romance de nossa época. Quanto a Proust, declarava ele procurar um editor que fizesse com que os leitores aceitassem um livro que, na verdade, não se assemelhava de forma alguma ao modelo clássico. Para ele, o romancista tradicional, preocupado com a trama de seu livro, deixava de lado o essencial: o próprio mundo em seu emaranhado de sensações e de imagens. Centrada num conflito a resolver, a narrativa tradicional caminhava em busca de sua solução. Para Proust, o conflito, o enredo e a realidade importavam pouco. Se antes o herói lutava pela conquista do mundo, agora o mundo deixou de ser um bem a conquistar para ser uma aparência a elucidar, como diz Michel Raimond (1998).

Com relação a outras literaturas, surgem os romances psicológicos de Virginia Woolf; “James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (*Ulisses* e *Finnegans Wake*), Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos” (Aguiar e Silva 1969: 265). Os temas se renovam, exploram-se “novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens” (ibid.).

A ruptura se acentuaria ainda mais no decorrer do século: por volta de 1950, escritores franceses publicaram romances que, através de uma forma narrativa nova, traduziam uma recusa das regras que regiam o gênero romanesco que voltara a imperar nos anos 1930-40: romances de tese (Sartre,



Camus, Malraux), filosóficos, enfim, grandes cenas narrativas próprias ao romance de aprendizado. Expressavam uma outra visão da literatura, diferente daquela a que estavam habituados os leitores do romance realista. A essa produção emergente convencionou-se chamar de *nouveau roman*, já que apregoava, de maneira radical e sistemática, a agonia do romance tradicional. Explorava muito mais o modo de funcionamento da narrativa do que sua relação com o mundo exterior. A realidade é a matéria-prima que o escritor manipula, não para interpretá-la ou para fazer com que expresse a visão que temos da vida ou os sentimentos do homem do dia-a-dia, mas para pesquisá-la e reconstruí-la sem nenhum compromisso com a verdade. O romancista é alguém que recorta uma fotografia em pedaços e procura recompor a imagem sem a menor preocupação com a ordem dos fragmentos da fotografia original. Se alargarmos o exemplo para a composição do romance, é possível explicar como a cronologia também se fragmenta, seguindo uma ordem que não corresponde à da nossa experiência cotidiana do tempo. O que conta, no novo romance francês, é sobretudo o prazer do jogo de armar, o prazer da montagem que permite criar outra realidade, diferente daquela a que nos acostumamos. O *nouveau roman* libertou os modelos e propiciou muitas experiências literárias que, ora contestadas, ora aplaudidas, deixaram, sem dúvida, algum rastro na concepção da narrativa contemporânea.

Mas como caracterizar essa narrativa que está mais próxima de nós? Para responder a essa questão tomarei o exemplo da obra de Georges Perec, que conheço bem.

Ao opor ao discurso uno e coerente da literatura tradicional um texto de fragmentos, Georges Perec busca, pela ironia e pela paródia, contestar os clichês da cultura e do mundo em que vive. Reescreve, compara e aproxima idéias e textos. Dele e de outros. Obra de uma intertextualidade confessada, cita ao final de *A vida modo de usar* (1978) (que caracteriza como “romances”), uma lista de trinta nomes (entre os quais o seu), dizendo: “Este livro contém citações às vezes ligeiramente modificadas de...”. Fina ironia que nos entrega um *jogo de sete erros* quase impossível de resolver. Para ele, a escritura é um projeto inacabado, desejo insatisfeito de outros textos. Nesse sentido, a obra de Perec filia-se às tendências pós-modernas da literatura que, aproximando-se do barroco e do grotesco, aceitam e assimilam as diferenças, jogando com o híbrido, o compósito e o heterogêneo.

Acredito que a forma literária que resulta desse processo híbrido de composição e que se apresenta como uma literatura inacabada (ou “inacabável”, como quer Perec), longe de querer implantar uma forma de fazer e de dizer única, reduzindo a diversidade e reescrevendo um novo código, propõe uma discussão ampla sobre o sentido e a dimensão do pós-moderno. Visto, como quer Umberto Eco (1985: 55), como uma categoria meta-histórica,



como uma forma de maneirismo específico de cada momento histórico, o pós-moderno abrigaria o conjunto das diferenças, abolindo as demarcações dicotômicas e assimilando as tensões. Ou, como pensa Gianni Vattimo (*apud* Compagnon 1990: 175), propondo simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre a tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, sem, de modo algum, privilegiar o segundo termo. Na história da evolução da narrativa, acredito que a forma desse “romances” junta-se a inúmeras outras manifestações contemporâneas dentro da literatura universal, manifestações que levam, sem dúvida alguma, a um apagamento, a uma fragmentação, a uma dessubstancialização do ‘real’, enquanto referente comum às outras obras e ao universo em que se manifestam, e que levam também a uma leitura do mundo real como partes, cenários móveis, peças de um quebra-cabeças que ajudam o escritor a reconstruir o “real” à sua maneira.

Não poderíamos lembrar aqui o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, (1981) que, assumindo o lugar de Graciliano Ramos, continua a escrever *em liberdade* o diário da prisão? Ou *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago (1984), que, ressuscitando Ricardo Reis, inventa fatos da vida do heterônimo pessoano que o poeta não havia imaginado? Ou *O papagaio de Flaubert*, em que Julian Barnes (1984) reescreve, sob forma de ficção, a biografia do escritor francês, tal qual Bernard-Henri Lévy (1988) faz com o poeta Baudelaire em *Os últimos dias de Charles Baudelaire*?

Assim, a auto-referencialidade, a colagem de citações, a paródia e as transformações do gênero romanesco (que se confunde com biografia, ensaio, prosa poética, jogos verbais) poderiam ser indicadas como traços comuns às narrativas contemporâneas.

Se as oposições que vimos anteriormente constituíam eixos de pensamentos diversos que se resolviam, seja na importância dada à realidade, seja na auto-referencialidade do romance, como certezas e, portanto, como soluções bastantes para cada parte, a concepção pós-moderna parece fazer conviver os opostos sem trazer soluções definitivas. Mas não seria essa uma característica das narrativas geniais? Diderot tratava da realidade do século XVIII e falava da própria estrutura narrativa. Machado e Garrett também. O que faz a pós-modernidade não é outra coisa senão exacerbar tais procedimentos. À medida que as transformações tecnológicas se impõem, tornando o mundo mais cibernético e a informação mais virtual, é evidente que as diferenças se acentuam e que as técnicas narrativas se afastam cada vez mais dos modelos tradicionais.

Desse modo, poderíamos dizer que as grandes questões que subjazem a todas essas transformações são: o objeto da literatura e sua forma de expressão. Aquilo a que assistimos nessa rápida evolução da narrativa é tão simplesmente uma mudança de foco que vai da representação do mundo à encenação



dos procedimentos artísticos. Se se crê na Verdade, todo o rigor para representá-la; se se crê em possíveis verdades, não há rigor: os caminhos são múltiplos e se misturam, e o objeto da especulação pode passar a ser a própria matéria artística.

Voltemos a Benjamin. Se tomei a concepção de narrativa que se depreende de “O narrador” como ponto de partida desta reflexão, é que me parece que a evolução da obra desse escritor permite vislumbrar as etapas e as oposições que apontamos e sua possível fusão.

Um aspecto importante a que aludi é a questão da mimese como imitação da realidade. Em Benjamin, esse aspecto é bastante significativo para compreendermos a evolução do seu pensamento. Numa primeira fase, até 1924, o conceito de imitação é marcado pela visão teológica em que o homem primitivo é capaz de compreender, como nas doutrinas simbolistas, as correspondências entre o mundo das essências e o mundo real, e onde a arte copiaria o mundo como estrutura de correspondências. Na fase posterior, mais materialista, pensa já de outra forma: “privado da faculdade de perceber as correspondências naturais, o homem moderno se vê entregue a uma dança de correspondências enlouquecidas, que o envolvem numa vertigem de significações cruzadas”, afirma Rouanet (1990: 129) em *Édipo e o anjo*. Enquanto, num primeiro momento, as correspondências são supra-sensíveis, num momento posterior, “estas perdem sua espessura, e transformam-se em significações que nunca se esgotam em si mesmas, e remetem incansavelmente a outras significações”, cito ainda Rouanet (ibid).

Embora Walter Benjamin não tenha produzido textos de ficção, penso que é possível tomar a sua obra como emblema desses dois pólos da evolução da narrativa. Cito, para terminar, dois textos que se aproximam da forma ficcional e possuem marcas de modernidade: “Rua de mão única” (1926) e *Paris, capital do século XIX* ou *Livro das Passagens* (1927-9; 1934-40).

O primeiro, aproximando-se do estilo do panfleto, se propõe como um modo novo de leitura da cidade e do mundo, e afirma que “a verdade da atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso pelo contrário é a expressão usual de sua infertilidade” (Benjamin 1987: 11). Fragmentário, como uma coleção de textos vários e dispersos, o livro parece anunciar gêneros narrativos modernos e inovadores que escapam a toda caracterização de gêneros literários vigentes.

O segundo não é diferente deste. Composto como uma reunião de textos de variados tamanhos e de procedências diversas, repleto de citações e alusões, o *Livro das Passagens* assemelha-se a um caudaloso romance moderno em que a acumulação de dados e referências toma o lugar da trama narrativa e se oferece como súpula do saber, como uma metáfora concreta da biblioteca. Reunidos sob o signo das Passagens, são, antes de tudo, uma história do pensa-



mento do século XIX. No espaço da cidade de Paris, abre-se ele a outras cidades e a outras reflexões; destinado a caracterizar um tempo – o século XIX – prepara e anuncia o nosso século.

Rolf Tiedemann, editor alemão das obras de Walter Benjamin assim comenta, na introdução que faz às *Passagens*:

Acham-se entre os escritos de Benjamin, quase contemporâneos das primeiras anotações destinadas às *Passagens*, numerosos relatos de seus próprios sonhos; é também nessa mesma época que começa a experimentar drogas: tratava-se num como noutro caso de empreendimentos através dos quais buscava quebrar as formas fixas e petrificadas que o pensamento e seu objeto, o sujeito e seu objeto, tomaram sob a pressão da produção industrial (Tiedemann 1993: 15).

Eis por que quis fazer da obra de Benjamin uma figura emblemática da modernidade.

## Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- BENJAMIN, Walter. “Rua de mão única”. Em: *Obras escolhidas*, tomo II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Les Editions du Cerf, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Em *Obras escolhidas*, tomo I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RAIMOND, Michel. “Roman: de Balzac au *nouveau roman*”. Em: *Encyclopaedia Universalis*. France, 1998.
- PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.



## A PSICANÁLISE E A NARRATIVA

José Otávio Naves

Todo estudioso que se debruça sobre o que o ser humano pensa sobre si mesmo pode ficar, por um momento, fascinado, não somente pela complexidade como pela extrema simplicidade deste pensamento.

O Hai-Kai japonês fala disso. É uma poesia, fugidia, de um instante que se virtualiza ao nosso olhar. Algumas palavras que culminam em um verbo que pressupõe um movimento, um ato. De início, ele sempre conteria uma aparente passividade, porém, na mesma repentina correnteza do trágico grego, escorrega para um movimento final, mesmo que fugaz. Nesse aspecto, o Hai-Kai é muito elaborado na sua simplicidade e não implica uma descrição fenomenológica de um momento, mas transcende o próprio momento e o inventa.

Considero as dificuldades de tradução e de leitura de uma construção poética da qual não conheço a língua e menos ainda sua estrutura. Além disso, como desconheço o movimento cultural e civilizatório em que ela se insere, não pretendo ocidentalizar esta produção. Se o faço aqui, através da tradição judaico-cristã, é porque ela me permite um exemplo da estranheza, freudiana por extremo (Freud 1951). Freud é uma subjetividade do meu ocidentalismo e a estranheza, que defenderei aqui como característica da narrativa em psicanálise, é colorida pela história do narrador e de suas estranhezas particulares.

A estranheza construiu-se de maneira mais perceptível desde a Idade Média. Jeffrey Richards (1993), em seu livro *Sexo, desvio e danação*, nos fala de como, nesta época, toda e qualquer minoria era tida como estranha, e um desvio, qualquer que fosse sua natureza, provocava esta mesma impressão. A Igreja não conseguia controlar ou explicar essa estranheza entre os mármores de suas estranhas catedrais. Isto, na perspectiva de um olhar moderno. O livro *O martelo das feiticeiras* (Kramer & Strenjer 1997) também nos fala de como foi muito mais significativo, em relação aos homens, o número de mulheres queimadas como bruxas. A mulher, bruxa na urdidura do nada, era queimada, uma vez que nem como enigma podia ser designada.

A alquimia, o mesmerismo, o hipnotismo parecem escoar por essa mesma veia histórica que, certamente, inspirou Freud, que, após Charcot, nos



levou a teorizar a transferência na qual as estranhezas sempre encontram um leito privilegiado.

Passemos a um Prêmio Nobel, totalmente ocidentalizado pelo reconhecimento deste mesmo prêmio: Octavio Paz. Em seu livro *Signos em rotação* (1996), no capítulo denominado “Consagração do instante”, ele fala da construção poética:

Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para realizar-se como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia encarnar-se. O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E esse além disto, não é algo posticho ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outras coisas do que significados de isto ou aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-nos ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracterizaria o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como de sua urgência por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta.

O que parece importante é que Octavio Paz não somente nos fala da construção poética, do mais além da palavra, como também de um lugar do poeta. Essa natureza do lugar do poeta, única e irreduzível, não é nada mais nem menos do que a aposta na invenção de uma verdade. Ela, entretanto, implica um lugar anterior à poesia, lugar quase infernal pela absoluta ausência e ânsia por essa invenção de si mesma. Podemos, assim, afirmar que o infernal do lugar do poeta é que neste lugar não há poesia, talvez nem mesmo a promessa de ela existir; há somente esforço e trabalho numa fecundação em que a palavra também se esquivava e se torna crença somente em seu advir.

Freud, em uma carta a Fliees, no momento em que trabalhava a “Interpretação dos sonhos”, fala de sua experiência. Ele se queixa de sua incapacidade de trabalhar, de pensar e de escrever. E ele marca o quanto lhe era dolorosa esta impressão, que ainda considerava uma defesa e não uma condição humana, de estar na falta daquilo que, na vida, lhe parecia o mais essencial.



Marguerite Duras em seu livro *Escrever* (1993) fala de sua experiência enquanto escrevia o romance *O vice-cônsul*:

Eu não podia falar dele, porque a menor intrusão neste livro, a menor opinião mais objetiva teria apagado de mim o livro que eu escrevia [...] pode se falar de uma doença de escrever. [...] Estar numa solidão quase total e, descobrir que só escrever pode nos salvar. Não ter idéia do que se escreverá, isto é, se encontrar e se desencontrar diante do livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de uma escrita viva e nua, terrível de suportar. A pessoa que escreve não tem idéia do que escreverá, ela tem as mãos vazias, a cabeça vazia, desta aventura do livro ela só tem a experiência da escritura seca e nua, sem futuro, sem eco, longínqua, com suas regras de ouro, elementares, a ortografia e o sentido.

Lacan (1989) comenta a obra de Marguerite Duras: “Ela não poderia saber que ela escreve o que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria a catástrofe”. Marguerite Duras responde a Lacan:

Eu nunca o compreendi. E fiquei absolutamente estarecida com o que ele disse, mas esta frase se tornou para mim como uma identidade de princípio, de um direito de dizer, totalmente ignorado pelas mulheres.

Também Fernando Pessoa (*apud* Felinto 1999), ao se perguntar o que o artista procura, respondeu a si mesmo: “O artista busca o pasmo essencial que tem uma criança que, ao nascer, reparasse que nascera de veras”.

Todos esses autores nos falam de estranhezas, mas também de uma familiaridade ligada à aposta na possibilidade das palavras. Para Octavio Paz, a poesia e a prosa ocupam lugares diferentes. Assim nos diz ele:

Em certo sentido pode se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou pelo menos que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas e mais didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema. Só com o mesmo não há prosa. O ritmo é condição do poema enquanto é essencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo, esta violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim da atração e da repulsão. Mas este desenraizamento nunca é total porque então a linguagem se extinguiria. E, com ela, o próprio pensamento. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente, no fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica, e penosamente, na medida em que a linguagem sofre o mesmo fascínio. Não há povos sem poesia, mas existem povos sem prosa (Paz 1996).



É interessante este entrelaçamento de conceitos que o autor nos dá. E, principalmente, a importância que dá ao ritmo, que estaria presente na fala cujo desenraizamento nunca é total, porque, então, a linguagem se extinguiria. Acredito que poderia ser um caminho interessante para ser pensado: o lugar do qual Marguerite Duras fala se aproximaria dessas fronteiras, entre a fala e o ato, simplificação temporária do pensamento ou das identificações que o geram. Fernando Pessoa, ao marcar a consciência insuportável da condição de seduzido pela vida, parece que já nos fala de um momento posterior, no qual alguma marca já se impõe.

Meus trabalhos atuais estão mais concentrados em Cervantes e em sua obra *D. Quixote*. Quero terminar indicando algumas correspondências que me parecem interessantes, como a existente entre angústia e escrita, que mereceriam ser mais bem trabalhadas.<sup>1</sup>

Arrabal (1999), ao narrar a vida apaixonante de Cervantes, ultrapassa os limites da biografia convencional. Refiro-me a seu livro *Um escravo chamado Cervantes*, principalmente à introdução, denominada “A terceira mão de Cervantes”. Arrabal relata que Cervantes, acusado de homossexualidade, foi condenado não só à prisão, como também a ter sua mão direita decepada. “Sob esta acusação e vendo-se aterrado na vítima que não queria ser, fugiu de Madri, já que sua pátria não lhe era mãe, mas sim madrasta”. Deixando família e amigos, salvou-se para sempre. “Para sempre?”, parecem dizer as aspas de Arrabal.

Interessante, entretanto, é que não se sabe se essa mão lhe foi retirada. Às vezes, perdida, como em *Novelas exemplares*, por vezes aleijada como *Na viagem ao Parnaso*. Reaparecida no prólogo de *Persiles e Sigismunda*, quando um estudante lhe agarra a mão dizendo, trocista, enquanto o espicaçava: “Eis o maneta são”.

Discutindo a obra *Novelas exemplares*, Arrabal cita, com ênfase, uma frase de Cervantes: “[...] Atrever-me-ei a dizer-te uma coisa: se de algum modo eu pudesse induzir o leitor destas novelas a algum mau desejo ou pensamento, antes me cortaria a mão com que as escrevi”. Arrabal marca o assombro com que o leitor pode ler este último trecho: “[...] Antes me cortara... corto-ma eu – Cervantes – a mão com que as escrevi.” E Arrabal, como leitor, sustenta: “Cervantes cortou a mão que tinha com aquela que não tinha”. Susto. De que terceira mão dispunha Cervantes? Porém é desta mão mesma “que antes me cortara”, o lugar de que nos fala Marguerite Duras. Ao escrever? Na mão da falta? A linguagem se dá onde a estranheza freudiana

<sup>1</sup> Alguns pontos deste trabalho são obscuros, inclusive esse espaço que podemos distinguir entre o homem e seu discurso. Diversas opções teóricas discutem esta questão. Não é fácil para a psicanálise pensar nem a obra literária, nem a obra de arte.



revigora uma familiaridade com as palavras que, além de psicanalítica, pode ser denominada simplesmente condição do humano.

Para Arrabal, Cervantes é um personagem moderno, que pertence à época em que vivemos, assim como Montaigne e Shakespeare. Nesse sentido, sua narrativa pode se aproximar das características essenciais do narrador, enquanto para a psicanálise, na qual a palavra não tem necessariamente coerência histórica, é uma ficção, uma vez que a questão de sua veracidade não está presente. O narrador fala tanto da estranheza de Cervantes quanto de Arrabal, esses espanhóis amigos de Lorca e suas estranhas mulheres vestidas de negro e absolutamente quixotescas como o próprio D. Quixote talvez não pudesse ser.

Esse lugar da invenção é o lugar da própria angústia. Lugar da terceira mão desta modernidade que só saberá narrar-se na estrada empoeirada de um narrador de seu cotidiano. Nela alguns homens se enfileiram, “autênticos porque lutam por suas ilusões pessoais”, como nos fala outro espanhol Pedro Almodóvar, no filme *Tudo sobre minha mãe*, através da boca vermelha do travesti chamado Agrado.

E essa estranheza e essa ilusão estão no nosso olhar da cultura e naquilo que forneceram como ilusão de civilização. Por isso, achei importante minha incursão à poesia japonesa. Não sei se o poeta japonês consideraria sua poesia estranha. Se nós a reconhecemos assim estranha e familiar, é porque falamos dela, desenraizada do solo onde nasceu e replantada já nas próprias terras em que nos inserimos. Para a psicanálise, o estranho não é o mundo, mas o Homem, marcado pela singularidade própria à linguagem, que o insere no mundo, como desejante, desnaturalizado e intemporal.

## Referências bibliográficas

- ARRABAL, F. *Um escravo chamado Cervantes*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- FELINTO, Marilene. “Poesia e Lixo”. Em: *Folha de São Paulo*. 12 de outubro de 1999.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1951.
- KRAMER, H. e STRENJER, J. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- LACAN, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.



## SUBJETIVIDADE CONTEMPORÂNEA, LEITURA E HETERONÍMIA PÓS-MODERNA

Eliana Yunes

A crise do sujeito na modernidade foi anunciada pela literatura antes que o racionalismo cartesiano se mostrasse em dificuldade na ordem própria às ciências físicas. Não porque a literatura tivesse podido prever o desenlace do método positivista, mas porque sua inadequação ao modelo desejável pelo iluminismo, se por um lado a fragilizava em sua versão realista-naturalista do mundo, por outro acenava com uma rebeldia simbolista-surrealista que, no horizonte das artes, prefigurava uma desordem.

Se é a Terra que gira ao redor do Sol, o mundo clássico e medieval em crise vê na dúvida metódica cartesiana a assunção de outro centro: o do espírito que descobre a si mesmo e que, sem abdicar da metafísica, funda todo conhecimento no *cogito* racionalista. Embora a desconfiança para com o pensador que se desgarrar da cosmologia aristotélica permaneça, é já o homem investindo-se da capacidade de explicar o mundo – o cientista – que entra em cena e sustenta a emergência do humanismo renascentista.

É quase paradoxal que um obscuro monge alemão como Lutero saia do anonimato em defesa da absoluta dependência da salvação, por parte da vontade divina, face aos desvios da doutrina católica que preconiza as “boas obras” para alcançar as indulgências eternas. Era exatamente a valorização do humano diante da ordenação do mundo – quer na vertente patrístico-platônica, quer na vertente escolástico-aristotélica – que ameaçava a unidade cristã.

Vale, contudo, uma breve retomada do percurso que, nas narrativas, configura a rotação de conceitos que procuram fazer emergir o homem atrás da *persona*. Dos míticos heróis da coletividade, semideuses, mediadores quase onipotentes, aos nomes sob medida para significados previamente definidos, com densidades herdadas do próprio imaginário de deuses (padecentes, apesar de imortais); e do anonimato, em meio ao sangue derramado nas arenas em nome de um profeta descalço e crucificado, à identificação da *pessoa* (in)comum, vai-se a primeira rotação. Do coletivo, sucessivamente emerge *cada um*, justo quando a noção se torna útil ao desenho político dos Estados como nações em formação. O super-herói se desmancha no real.



Lentamente se esgarça, então, a figura heróica, num mundo que enlouquece homens e moinhos pelo susto mesmo de sentir o que ainda não se sabe, mas latente ameaça: o anjo benjaminiano do futuro é prefigurado no Quixote, de Cervantes, que ainda não se pode dizer como tal, mas se deixa ver na emergência de sua solidão reclamada e dilacerante – nasce o indivíduo. Com Leibniz, a independência individual encontra uma formulação ontológica sem conflitos insuperáveis com a ordem do real coletivo pela noção de auto-realização de sua própria determinação. O romantismo, que desloca a heroicidade para o homem comum, reflete na narrativa a afirmação do indivíduo frente aos poderes temporal e intemporal, que reconhece mas não devem constrangê-lo, dado que sua imposição moral é interna à mônada. Tal perfil é reconhecível mesmo em uma personagem como Lucíola, de Alencar, para ficarmos em um exemplo brasileiro e feminino.

A formulação do conceito de indivíduo, coadjuvada pela mentalidade romântica em elevação política, pela organização dos Estados, é frágil. Lidando necessariamente com os recursos da força de trabalho e inventividade de anônimos, o absolutismo ainda se enraíza no conluio com heranças particulares de certa hierarquia que faz de alguns mais indivíduos que outros. O romance romântico explora este descompasso pela emergência de relatos de amores impossíveis, por diferenças sociais.

Se esta concepção favorece os compromissos sociais da revolução burguesa, abala o projeto kantiano de autonomia do sujeito transcendental cuja liberdade de pensar para ser supõe uma concepção de liberdade em termos de uma autodeterminação, que aí lentamente começa a se formular. O sujeito do consciente emerge nas narrativas realistas tentando dar conta do mundo (ainda) percebido como objeto em separado no processo cognitivo.

Os romances franceses do século XIX de Balzac a Flaubert atestam o esforço e o caminho de conciliação entre o humano que se quer livre, autodeterminado, e as contingências sociais e psicológicas que delimitam sua autonomia de sujeitos recém-nomeados pela irrupção da consciência crítica.

Talvez possamos recorrer mais de perto à literatura e sua narratividade para compreender a polêmica do sujeito na emergência da *função autor*. Em regime de oralidade, o controle do sentido estava garantido pela presença do autor, até mesmo nas encenações dos textos. Com o advento da imprensa, como afirma Gumbrecht, em *A modernização dos sentidos*, a fixação da palavra escrita trouxe, ao contrário, uma instabilidade para os sentidos do texto e a necessidade de garantir sua univocidade pela explicitação da *intencionalidade* do autor, expressa através de prefácios, prólogos e comentários que pudessem impedir as flutuações na recepção, diante da ausência do escritor. Os exemplos são numerosos na literatura ocidental.



A circulação dos textos, mais vigiada em função do desmonte do cosmos pelas novas leituras do universo introduzidas por Bruno e Galileu, cobrava responsabilidade sob a forma de assinatura, que simultaneamente reforçava a noção de identidade e de sujeito. Nas palavras do teórico alemão:

A subjetividade colocava o problema da estabilidade do sentido resolvido pela máscara da intencionalidade... Mas a necessidade de dissimular essa intencionalidade produzia o problema da impenetrabilidade do corpo e da materialidade do texto como objetos de interpretação. [...] Com o tempo a expressão exata de uma e outra queria ser capaz de retransformar estas articulações em sentidos nítidos e conduziu à obsessão da transparência característica do século da luzes.

Há, pois, condições históricas que propiciam o nascimento do autor, a noção de subjetividade moderna, entendida como instância de produção de sentidos que se desprende da imanência anterior. Não é à toa que questões de identidade passam a fazer proliferar, desde Rousseau, escritas de punho autobiográfico e crônicas que legitimassem direitos, favorecidos pelo surgimento da imprensa e pela “apropriação penal”, como aponta Foucault em *O que é um autor?* Assim, podemos dizer que a escrita contribui para a construção desse sujeito e faz substituir a interação direta pelo conceito de comunicação. Simultaneamente, o jogo crescente das máscaras apresenta um enfraquecimento da função do autor como origem do sentido, o que contribui para a desestabilização da interpretação. Sem as referências que garantiam o “eu” cartesiano, é o próprio sujeito que se dissolve nos entraves das contradições geradas pelo abalo da razão *fin-de-siècle*.

Estamos diante da necessidade de “reconstruir o conceito e fundá-lo de novo”, depois que a independência do indivíduo gerada pelas liberdades revolucionárias do século XVIII não lograram conciliar a autonomia fundante do sujeito com a vida social esperada. A morte do sujeito unívoco foi decretada diante das formulações psicanalíticas sobre o inconsciente e registrada literariamente no tipo de obra pós-guerra com clara fragmentação da consciência face ao racionalismo frustrado. A noção de sujeito construída em outras bases é uma demanda contemporânea que reconhece as diferentes redes de significação pelas quais o indivíduo circula em sua trajetória de vida e que apontam para uma *multiplicidade* não fragmentária, implicando não só a discussão de identidade pessoal mas de identidade de grupo.

Para desarticular a perspectiva rígida dos conceitos de sujeito e identidade filosóficas, contribui de novo a experiência estética: é na literatura e na arte que o sujeito se apresenta multifacetado, em busca menos de identidade e mais de identificação (Maffesoli 1988). Esses processos, ocorrendo no cotidiano e resultando de novo em interação interpessoal dos que “compartilham sentimentos e emoções nos mais diversos domínios da vida social”,



realizam uma experiência comum ou “estar-junto comunitário que não se limita às belas artes ou às obras da cultura, mas contamina o conjunto da vida e do imaginário contemporâneo”, fundando a razão numa cultura da sensibilidade que propõe em lugar do *eu* uma espécie de *nós* livremente escolhido.

Se o sujeito é plural porque constituído de múltiplas facetas formuladas na experiência pessoal e transita por diferentes grupos, será necessário distinguir aí a produção da diferença. O conceito de subjetividade gerado no cruzamento das identificações, para não resultar em submissão a uma instância de novo criadora do sentido fora do sujeito, cobra uma distinção que, a meu ver, está proposta em Guattari em seu livro *Cartografias do desejo*.

Para evitar a produção de uma subjetividade inconsciente forjada pela máquina do mercado e do consumo, ele aponta para a idéia de singularização existencial “que coincida com um desejo, um gosto de viver, uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedades e de valores que não são os que temos”. Guattari pensa “o agenciamento coletivo de enunciação” em lugar de sujeito e afirma que “o indivíduo está na encruzilhada dos múltiplos componentes da sociedade a demandar a singularização: ser um sendo múltiplo”.

Neste quadro, podemos entender como, na contemporaneidade, a ênfase dos estudos acabou derivando da produção e do autor para a figura problemática de um leitor que, sendo empírico, se inclui em um sistema “literário” (Schmidt 1989). A atenção ao leitor se tornou cada vez mais enfática em detrimento da *autoridade* do autor e mesmo dos críticos, leitores privilegiados. É Roland Barthes que, em *Rumor da língua*, reúne ensaios em que formula os conceitos de *texto-leitura*, *leitura produtiva* e *scriptor-leitor*. Para ele, a lógica da leitura tem caráter associativo transindividual, apreendida a partir de certas experiências dadas entre indivíduos e o sistema cultural. Além disso, aponta para a diferença entre *obra* e *texto*, *autor* e *scriptor*, *leitura de consumo* e *leitura produtiva*, em que os primeiros termos dos pares imobilizam o sentido, enquanto nos segundos é gerado de modo imprevisível o deslinde de um texto pelo leitor e não seu deciframento. Assim, a leitura metafórica é centrada enquanto o deslocamento do leitor-sujeito da operação leitura desponha para o desejo da escrita e da comunicação com outro leitor.

Barthes, contudo, não se abre claramente ao leitor empírico, contextualizado e historicizado, que dispõe de estratégias interpretativas, anteriores ao ato de leitura e que, de algum modo, *inventa* o texto na perspectiva de Stanley Fish em *Há um texto nesta sala de aula?* O teórico americano assinala o fato de um leitor pertencer a várias comunidades interpretativas, tornando temporária a própria estabilidade da sua leitura. No marco destas contribuições teóricas do campo literário, é possível entender certa produção contemporânea de volume crescente em que um autor multifacetado e sob a estratégia



de uma heteronímia a que chamamos de pós-moderna valorize o *escritor-leitor* nas fulgurações da reescritura/releitura.

Quero apontar brevemente esta tendência, sem exaurir a discussão, uma vez que será possível dialogar pessoalmente com alguns desses leitores empíricos, que se tornaram *co-autores* virtuais, no diálogo que se segue à comunicação: *a priori* inscritos no sistema literatura e no texto, leitores passam, num jogo *sui generis* de heteronímia pós-moderna, a *autores de que se orgulham de terem lido*, ou *a personagens que ao modo de*, fazem a réplica ao que leram, com outra versão possível, continuando a narrativa primeira ou descontinuando-a. A leitura deixa de ser um mero exercício de crítica para realizar-se em pé de igualdade com a ficção: o texto *legível* barthesiano se consolida na dimensão *escrevível*.

Desde *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, a literatura brasileira descobriu uma condição leitora que um naipe de nossos melhores escritores já praticara em *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema* (1977). Assumindo o estilo do autor, sua voz ou a de uma de suas personagens, com outro ponto de vista, um leitor cada vez mais arguto e perspicaz consolida-se como escritor seguro e independente ao confundir-se com algum autor favorito que o precedeu. O que Borges teorizava como ficção em *Pierre Ménard, o autor do Quixote* aparece com clareza e sem subterfúgios, assumidamente, por leitores experientes e que têm assinatura própria, como Domício Proença em *Capitu, memórias póstumas*. O exercício se sofisticou a ponto de “autobiografias” de personagens históricas nascerem de suas correspondências, como em *Imperatriz no fim do mundo*, de Ivanir Callado. O leitor fazendo-se alter-ego reordena os textos em outra obra, como se fossem de punho original.

O procedimento nada tem de modelo estrutural, e a contribuição que queremos trazer nesta introdução ao debate não se limita à sua constatação e explicitação, mas quer se articular com as discussões contemporâneas sobre as subjetividades possíveis, com a problematização das verdades virtuais, o esgarçamento das temporalidades que acoçam o homem atual. Por fim, estas reflexões nos permitem abrir um diálogo mais fecundo não só sobre o estatuto da literatura pós-moderna frente ao debate com os estudos culturais, mas também sobre a própria teoria do narrador que se complexifica.

O ponto de partida dessas discussões permanece sendo o diálogo intertextual, viabilizado, na prática, pelo reconhecimento tácito da figura determinante do leitor. Há intertextualidades que passam despercebidas a um leitor desatento ou desinformado e outras que nem de longe estiveram nas associações do escritor, nascendo das memórias que guarda o receptor. Em todo caso, o exercício intertextual não seria possível sem o fortalecimento da condição leitora, cuja subjetividade se desenha na singularidade com que assina um recorte na intersubjetividade que partilha. A opção por uma heteronímia deste porte requer uma subjetividade amadurecida e singular de leitor.



## Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de *et al.* *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CALADO, Ivanir. *Imperatriz no fim do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- FISH, Santley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Harvard: Harvard Univ. Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Belo Horizonte: Veja, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MAFFESOLLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- PROENÇA, Domício. *Capitu, memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artrium, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHMIDT, Siegfried J. *et al.* *Ciência da literatura empírica: a alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.