



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HALISSON JÚNIOR DA SILVA

VISÃO ALÉM DA VISIBILIDADE:

O UNIVERSO DAS IMAGENS NA CONTEMPORANEIDADE E
A INSTAURAÇÃO DA OBRA EM QUADRINHOS *AMÉRICO*

Londrina
2013

HALISSON JÚNIOR DA SILVA

VISÃO ALÉM DA VISIBILIDADE:
O UNIVERSO DAS IMAGENS NA CONTEMPORANEIDADE E
A INSTAURAÇÃO DA OBRA EM QUADRINHOS *AMÉRICO*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani

Londrina
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586v Silva, Hallisson Júnior da.

Visão além da visibilidade: o universo das imagens na contemporaneidade e a instauração da obra em quadrinhos
Américo / Hallisson Júnior da Silva. – Londrina, 2013.
155 f. : il.

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Américo (Personagem fictício) – Histórias em quadrinhos – Teses. 2. Imagens, ilustrações, etc. – Teses. 3. Arte e comunicação – Teses. 4. Comunicação visual – Teses. 5. Histórias em quadrinhos – Teses. I. Miani, Rozinaldo Antonio. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. III. Título.

CDU 741.8



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Halisson Júnior da Silva

Título: "VISÃO ALÉM DA VISIBILIDADE: O UNIVERSO DAS IMAGENS NA CONTEMPORANEIDADE E A INSTAURAÇÃO DA OBRA EM QUADRINHOS AMÉRICO"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr.ª Sheilla Patricia Dias de Souza
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco
UFG

Londrina, 08 de março de 2013.

*Dedico este estudo ao acaso que me
possibilitou transformá-lo em destino.*

AGRADECIMENTOS

Ao orientador do presente trabalho, Rozinaldo Antonio Miani, pela orientação, apoio e compreensão.

Ao professor Paulo Boni e à Fundação Araucária que me possibilitaram a bolsa de estudos necessária para que este trabalho se concretizasse da maneira como deveria.

Aos amigos e colegas que, direta ou indiretamente, colaboraram com as fotografias que utilizei na produção da obra desenvolvida nessa pesquisa, ao me emprestarem álbuns de família, ao me cederem fotografias de sua atividade profissional, ao disponibilizarem fotografias em redes sociais, ou mesmo encenando situações para que eu pudesse fotografá-las. São eles: Lis Sayuri, Vinicius Volpini, Glauco Vitiello, Dorival Ferreira, Daniel Caratti, Thiago Gugani, Anderson Coelho e Dulce Helena Mazer.

Aos amigos Lucas Martins, Thays Pretti e Aos professores Kennedy Piau e Marta Dantas, que colaboraram com referências, sugestões e opiniões no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

Às amigas Marcia Boroski e Jeanne Simão Rieke, que me auxiliaram na apresentação da defesa da presente dissertação.

A todos os professores que me transmitiram seus conhecimentos durante meu percurso desde a escola primária; em especial, à minha irmã e primeira professora, Marcilene Aparecida da Silva Gregório, e aos professores que participaram da banca de qualificação e de defesa do presente trabalho, Sheilla Dias de Souza, Alberto Klein e Edgar Franco.

SILVA, Halisson Jr. **Visão além da visibilidade:** o universo das imagens na contemporaneidade e a instauração da obra em quadrinhos *Américo*. 2013. 155 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

RESUMO

Por meio da articulação entre determinadas teorias da imagem e a metodologia de pesquisa em arte, se pretende criar uma obra em quadrinhos que problematize a condição humana diante do mundo contemporâneo constituído por imagens. As teorias da imagem aqui abordadas partem do conceito de *escalada da abstração* de Vilém Flusser, na qual concebe a contemporaneidade e o futuro próximo como domínio das imagens técnicas produzidas por aparelhos que invertem os vetores de significação entre realidade e imagem. Complementam a discussão a teoria do *espetáculo* de Guy Debord e a teoria do *simulacro* de Jean Baudrillard. Tais teorias pretendem compor um paradigma da contemporaneidade de modo a estabelecer a referência adequada à produção do quadrinho. A partir de tal referencial teórico, aborda-se a linguagem artística buscando constituir a devida relação entre teoria e prática. Assim sendo, se investiga a linguagem dos quadrinhos em relação às aproximações teóricas, assim como se descreve o processo de instauração do quadrinho, intitulado *Américo*, identificando e explicando os recursos da linguagem quadrinística utilizados, além de estabelecer as relações entre a história desenvolvida com a abordagem teórica.

Palavras-chave: Teorias da imagem. Pesquisa em arte. História em quadrinhos.

SILVA, Halisson Jr. **Vision over visibility:** the universe of images in contemporaneity and the creation of the comic *Américo*. 2013. 155p. Dissertation (MA in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

ABSTRACT

Through the articulation of certain theories of image and the methodology of research in art, this work aims to create a comic story which problematizes the human condition in the contemporary world. The image theories discussed here start from the idea of Flusser's climbing of abstraction, which conceives the contemporaneity and near future as the field of technical images produced by devices which reverse the vectors of meaning between reality and image. Complementing the discussion we have the theory of the spectacle by Guy Debord and the Jean Baudrillard's theory of simulacrum. These theories intended to compose a paradigm of contemporaneity so as to establish appropriate reference to the production of the comic. From this theoretical framework, we approach the artistic language in order to establish the proper relation between theory and practice. Thus, investigating the language of comics in relation to theoretical approaches, as well as describes the process of establishing the comic, titled *Américo*, identifying and explaining the features of the comic's language, and establishing relations between the comic developed and the theoretical approach.

Key-words: Theories of image. Research in art. Comics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Print</i> de um dos <i>slides</i> que apareciam nos telões dos shows da banda U2 durante a turnê <i>Zoo TV</i> , durante os anos de 1992 e 1993.....	27
Figura 2 – Cavalo, pintura em caverna, Lascaux, França, 15000-10000 a. C.....	33
Figura 3 – <i>Tampoco</i> , prancha 36 de <i>Los desastres de la guerra</i> , Francisco José de Goya y Lucientes, 1810-20, publicado em 1863	37
Figura 4 – Vista da janela em <i>Le Gras</i> , Joseph Nicéphore Niépce, 1826.....	38
Figura 5 – <i>Print</i> da página do meu perfil no <i>site facebook.com</i> em 08/08/12	48
Figura 6 – <i>A Condição Humana</i> , René Magritte, 1933	52
Figura 7 – <i>Lágrimas</i> , Man Ray, 1930 – 1932.....	60
Figura 8 – <i>A Fonte</i> , Marcel Duchamp, 1917	64
Figura 9 – <i>Uiuiui a arte é tão elevada</i> , Bruno Maron, 2012	78
Figura 10 – <i>Cena de um “Livro dos Mortos” egípcio</i> , um pergaminho de papiro pintado colocado no túmulo do morto, 1285 a.C	80
Figura 11 – Página de <i>Les Amours de Monsieur Vieux Bois</i> , Rodolphe Töpffer, 1837	81
Figura 12 – <i>Borgo</i> , Rafael Sica, 2011	87
Figura 13 – <i>Anomalia</i> , Edgar Franco, 1997	90
Figura 14 – <i>O canto do cisne</i> de Horace Shandra, Raphael Salimena, 2008.....	91
Figura 15 – <i>Voyeur</i> , p. 1	98
Figura 16 – <i>Voyeur</i> , p. 2	99
Figura 17 – <i>Voyeur</i> , p. 3	100
Figura 18 – <i>Voyeur</i> , p. 4	101
Figura 19 – <i>Voyeur</i> , p. 5	102
Figura 20 – <i>Voyeur</i> , p. 6	103
Figura 21 – <i>Voyeur</i> , p. 7	104
Figura 22 – <i>Voyeur</i> , p. 8	105
Figura 23 – <i>Voyeur</i> , p. 9	106
Figura 24 – <i>Voyeur</i> , p. 10	107
Figura 25 – <i>Voyeur</i> , p. 11	108
Figura 26 – <i>Voyeur</i> , p. 12	109
Figura 27 – <i>Ideias iniciais para a história de Américo</i>	115

Figura 28 – Ideias iniciais para a história de Américo.....	116
Figura 29 – Página do primeiro rascunho de Américo.....	118
Figura 30 – Página do segundo rascunho de Américo	123
Figura 31 – Quadrinho do segundo rascunho de Américo	124
Figura 32 – Página do segundo rascunho de Américo	125
Figura 33 – Do rascunho à fotografia	127
Figura 34 – Do rascunho à fotografia	128
Figura 35 – Do rascunho à fotografia	129
Figura 36 – Do rascunho à fotografia	130
Figura 37 – Do rascunho à fotografia	131
Figura 38 – Do rascunho à fotografia	135
Figura 39 – Do rascunho à fotografia	136
Figura 40 – Viveu?, Daniel Cramer, 2012.....	144

SUMÁRIO

AMÉRICO	10
1 INTRODUÇÃO	23
2 IMAGENS: DA SUPERFÍCIE AO PONTO	27
2.1 SUPERFÍCIE	30
2.2 PONTO	34
2.3 RETICÊNCIAS	47
3 ARTE, DEMASIADO HUMANO	52
3.1 ARTE, POESIA E REVELAÇÃO	54
3.2 ARTE NA MODERNIDADE	59
3.3 PESQUISA EM ARTE	70
4 QUADRINHOS, A ARTE ALÉM DA VISIBILIDADE	78
4.1 QUADRINHOS ENQUANTO ARTE	81
4.2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS POÉTICO-FILOSÓFICAS	88
4.3 A SARJETA ENTRE O AUTOR E O PÚBLICO DE QUADRINHOS	91
5 A CONSTITUIÇÃO DE AMÉRICO	96
5.1 A GESTAÇÃO DE AMÉRICO	114
5.2 O PROGRESSO DE AMÉRICO	120
5.3 O LEGADO DE AMÉRICO	139
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	151

É o Américo?



O próprio.

A PRIMEIRA HISTÓRIA QUE ELE SE LEMBRA É AQUELA DO PATINHO QUE SOFRIA POR SER FEIO ATÉ SE TORNAR UM BELO CISNE NO FINAL.



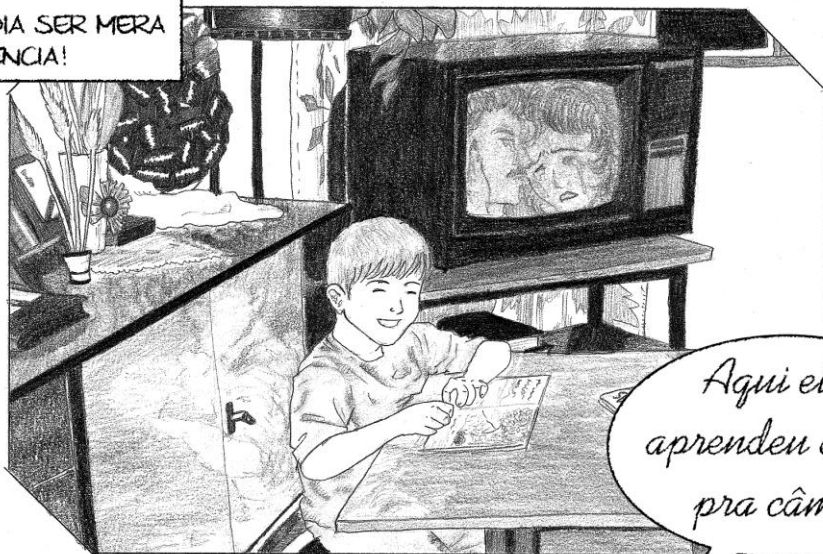
Como seu marido era fofo!

NÃO FOI DIFÍCIL VER SUA LÓGICA SE REPETINDO EM MUITAS OUTRAS HISTÓRIAS.



Era, né?

NÃO PODIA SER MERA COINCIDÊNCIA!



Aqui ele já aprendeu a sorrir pra câmera.

ORA, ELE TAMBÉM QUERIA
TER UM FINAL FELIZ!



Nossa!
Adoro Rei Leão!

Sabia que a história
é baseada em Hamlet,
do Shakespeare?

E, SE O SOFRIMENTO ERA
INEVITÁVEL, SERIA NECES-
SÁRIO DIRECIONÁ-LO A
SEU FAVOR PARA SER
FELIZ O QUANTO ANTES.



Hamlet?
Não é Rei Lear?

ASSIM, NÃO TARDOU A
PERCEBER QUE SEUS
PAIS NÃO O AMAVAM.



Será?
Esse eu nem
conheço...

ÀS VEZES SE PEGAVA
IMAGINANDO COMO SERIA
SE ELLES MORRESSEM...



*Pensa numa
mãe ciumenta!*

... O QUANTO SOFRERIA
POR SER ORFÃO...



*Ela implica
muito com você?*

... E O QUANTO SEU FINAL
SERIA MAIS FELIZ POR
CONTA DISSO.



*Na verdade,
não. Mas ele é
filho único, sabe...*

*Eu sempre vou
ser aquela que tirou
ele do ninho.*

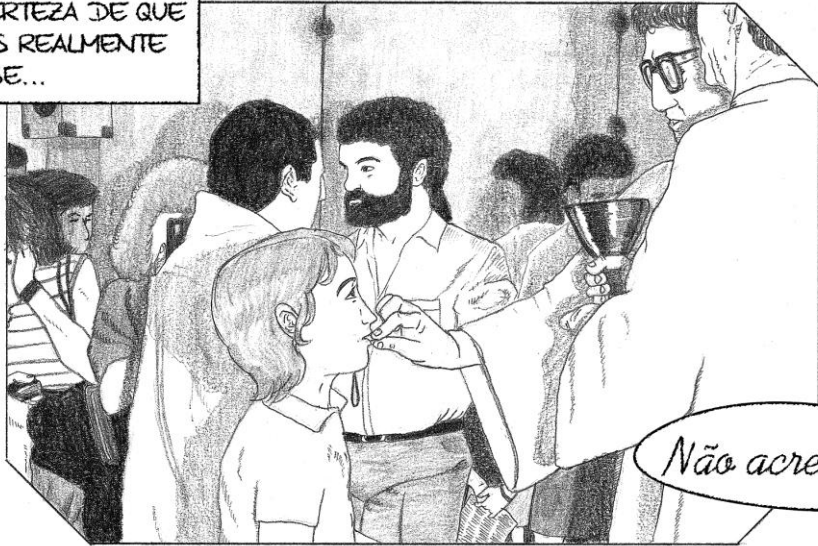
SUA FÉ ERA
INABALÁVEL.



Que amor!

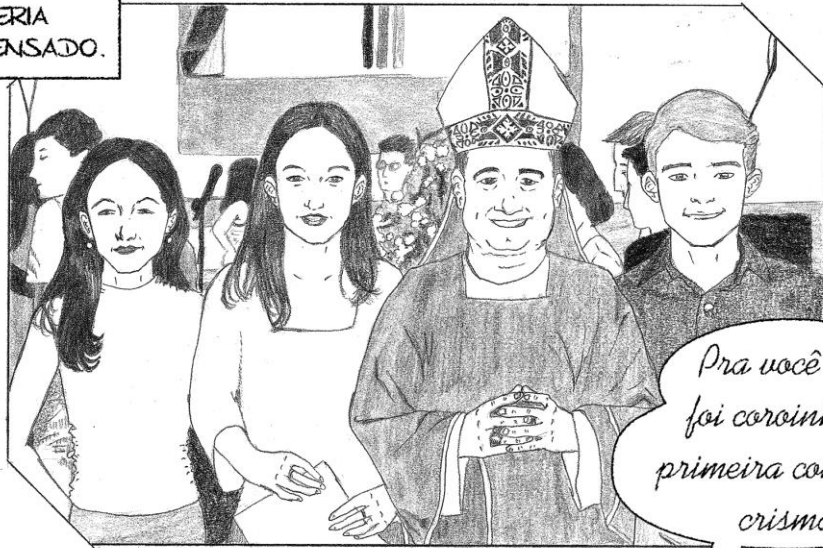
*Da época que
ele foi coroinha.*

TINHA CERTEZA DE QUE
SE DEUS REALMENTE
EXISTISSE...



Não acredito!

... ELE SERIA
RECOMPENSADO.



*Pra você ver...
foi coroinha, fez
primeira comunhão,
crisma...*

SABIA QUE NÃO TINHA
AMIGOS VERDADEIROS.



*Esse gordinho...
sabe se ele se chama
Henrique?*

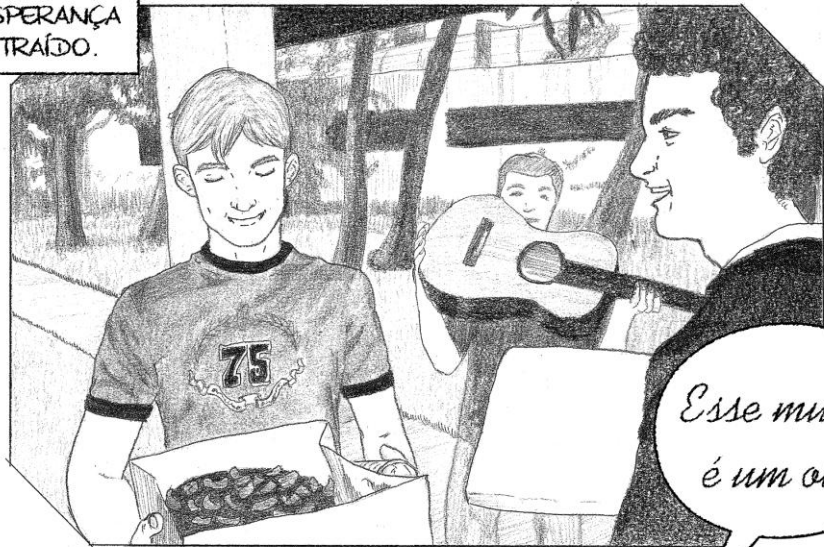
*Não... nem
chequei a conhecer
esse pessoal.*

CONFESSAVA-LHES
SEGREDOS ESCOLHIDOS...



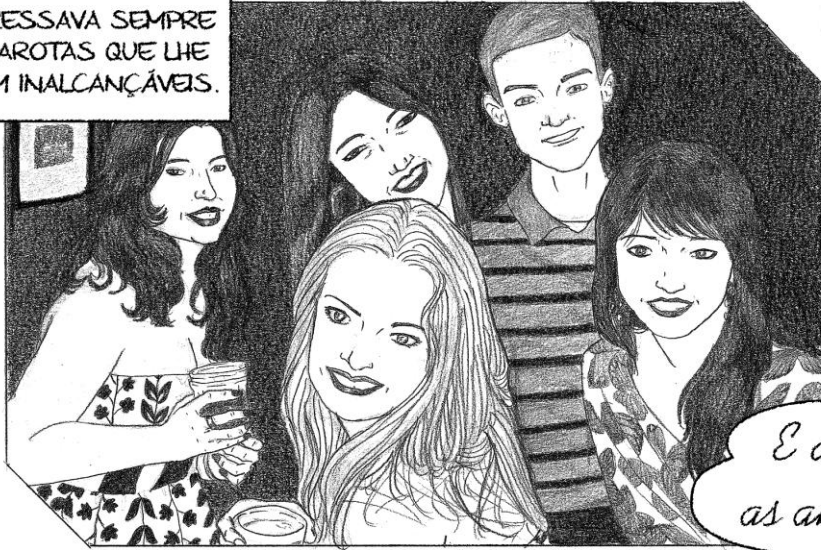
*É ele sim!
Ele foi meu vizinho
quando eu era
criança!*

... NA ESPERANÇA
DE SER TRAÍDO.



*Esse mundo
é um ovo!*

SE INTERESSAVA SEMPRE
PELAS GAROTAS QUE LHE
PARECIAM INALCANÇÁVEIS.



*E aqui,
as amigas.*

E, QUANDO NAMORAVA, NÃO
CONSEGUIA DEIXAR DE
IMAGINAR O MOMENTO EM
QUE ELA O ABANDONARIA.



Amigas, amiga?

*Ah, têm
algumas ex aí...*

COMO NÃO QUERIA PERDER
TEMPO, TERMINAVA O
RELACIONAMENTO ANTES.

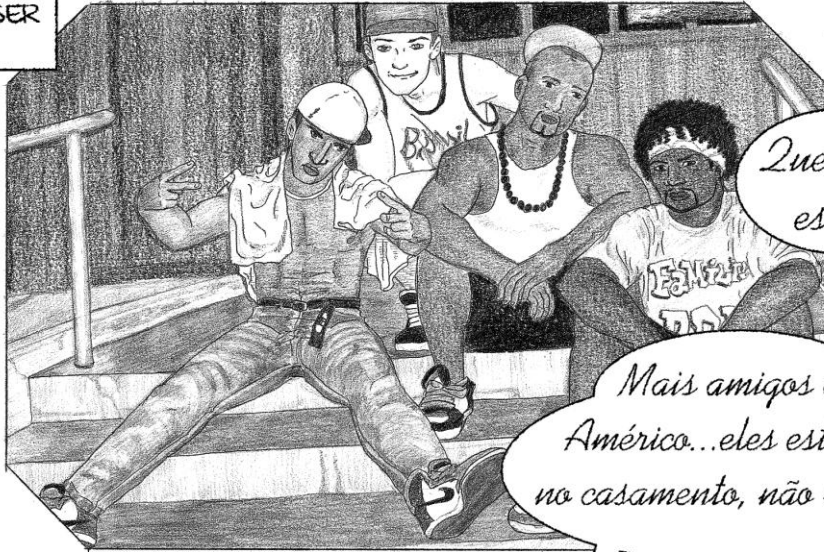


*E você não
liga de ter fotos
delas no álbum?*

*Gosto de ser
tolerante pra mostrar
quem é que manda.*

*Ah! Essa eu conheci!
Dizem que ela ficou
arrasada quando o Américo
terminou o namoro.*

QUERIA SER NEGRO.



Quem são esses?

Mais amigos do Américo...eles estavam no casamento, não lembra?

QUERIA SER GAY.



Hahaha!
Que diva!

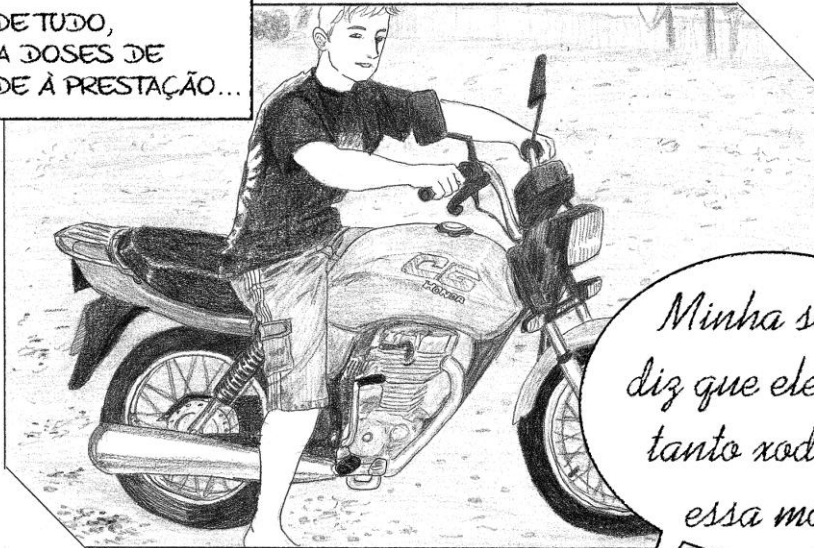
QUERIA SER SUSCETÍVEL A QUALQUER DESIGUALDADE QUE LEGITIMASSE SEU MÉRITO À FELICIDADE.



Gente, pra que uma foto dessa no álbum?

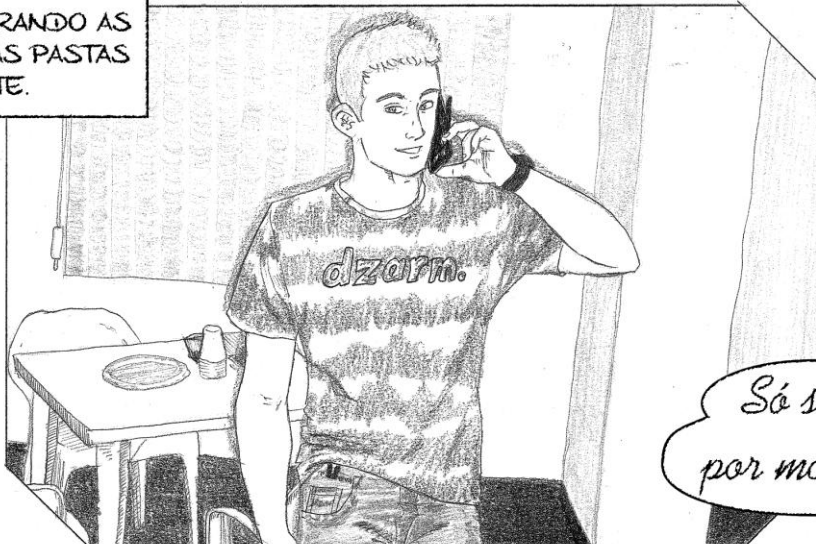
Sem noção...

APESAR DE TUDO,
CONSUMIA DOSES DE
FELICIDADE À PRESTAÇÃO...



*Minha sogra
diz que ele tinha
tanto rodô por
essa moto.*

... COMPRANDO AS
CORRETAS PASTAS
DE DENTE.



*Só se for
por moto, né?*

NÃO QUERIA PARECER
NEGLIGENTE CONSIGO
MESMO.



*Porque carro,
ele troca todo ano!*

TRILIM

OBVAMENTE, NÃO
OUSOU AMAR A
MULHER COM QUEM
SE CASOU.



Alô.

Calma, o que
aconteceu?

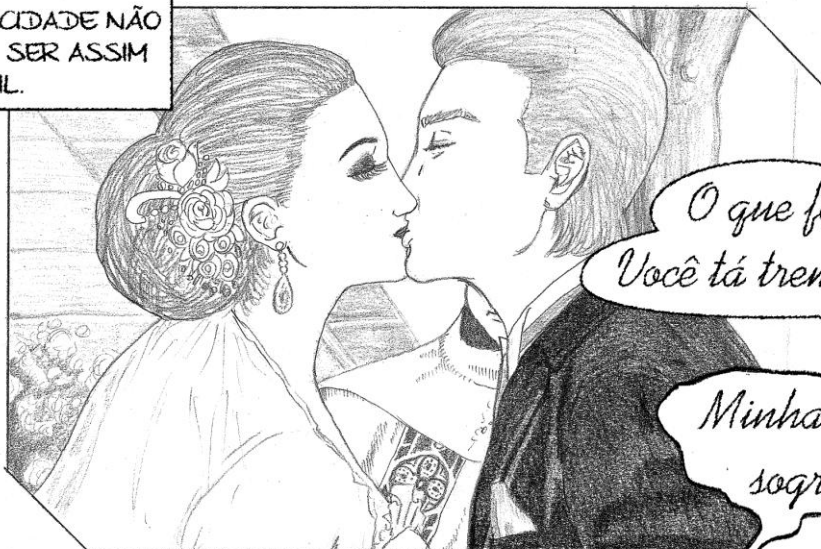
AFINAL DE
CONTAS...



Ai meu Deus!

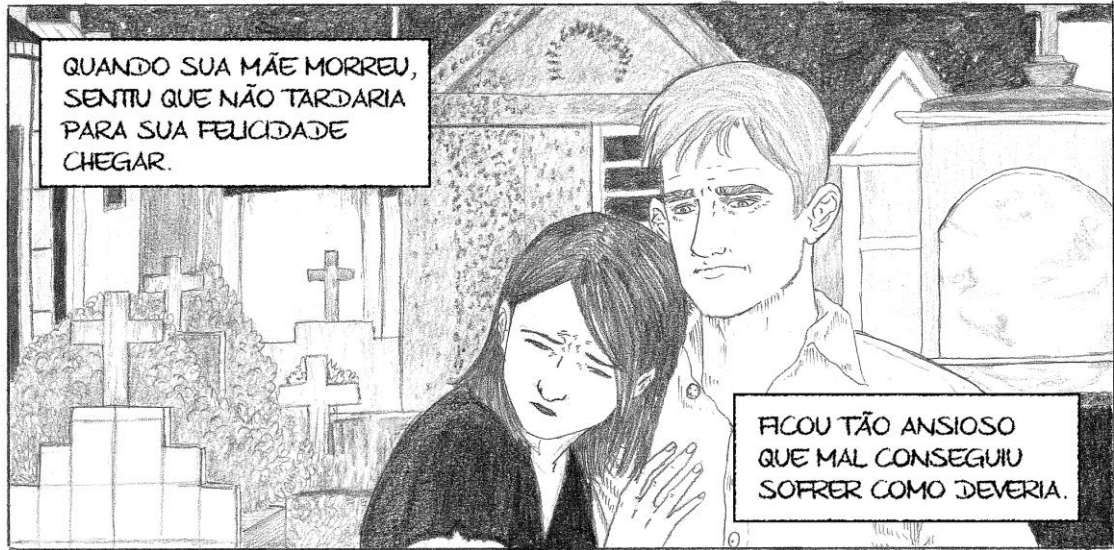
Tá, eu avisei
ele...

... A FELICIDADE NÃO
PODERIA SER ASSIM
TÃO FÁCIL.



O que foi?
Você tá tremendo!

Minha
sogra!

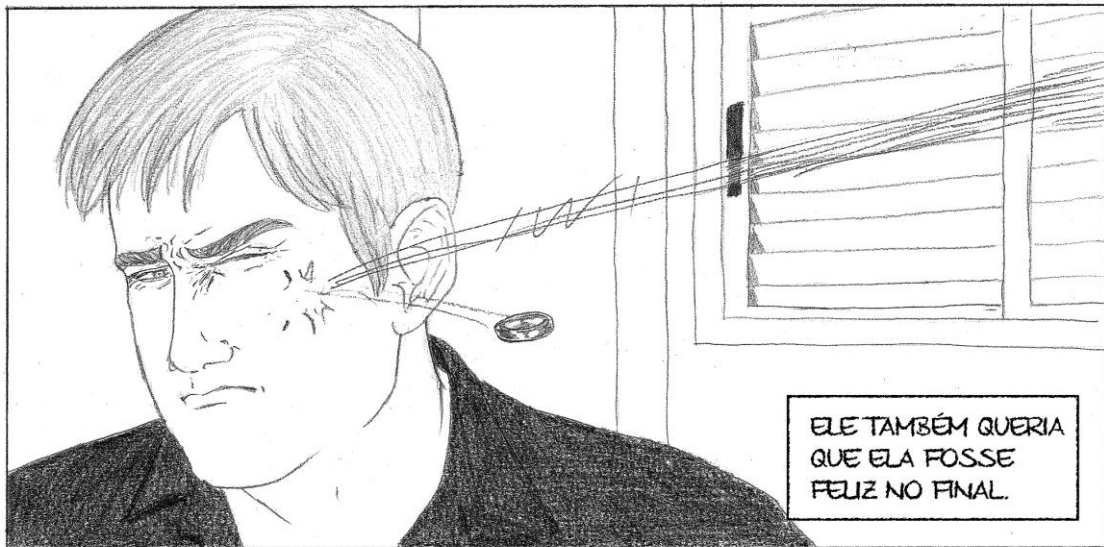




MAS O QUE DEVERIA
ELE FAZER DIANTE
DO SOFRIMENTO DELA?

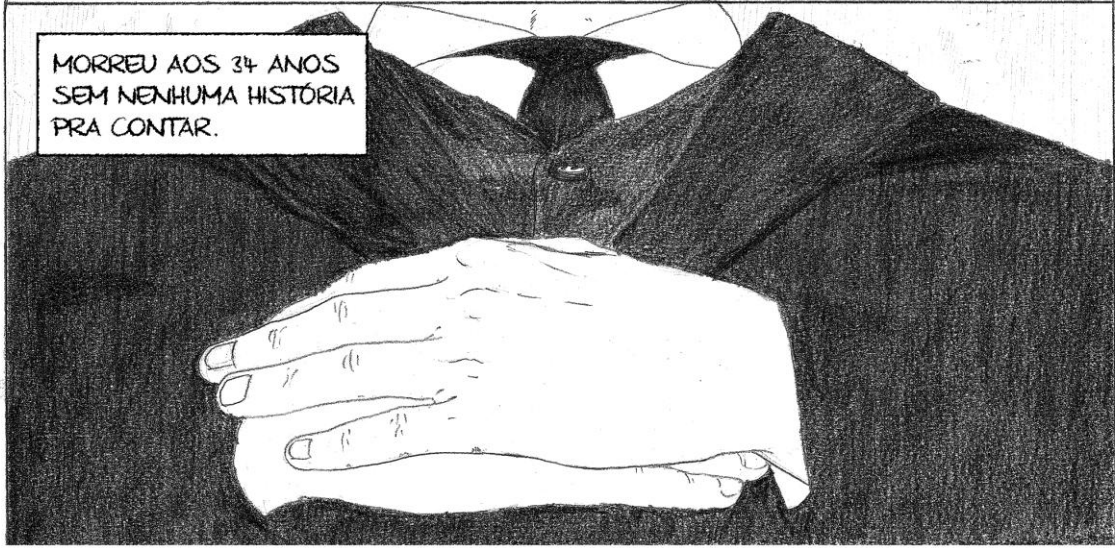


AFINAL, ELA ERA
SUA ESPOSA!



ELE TAMBÉM QUERIA
QUE ELA FOSSE
FEIZ NO FINAL.

MORREU AOS 34 ANOS
SEM NENHUMA HISTÓRIA
PRA CONTAR.



1 Introdução

Segundo o quadrinista estadunidense Will Eisner, o ato de contar histórias está enraizado nas interações sociais humanas e se faz presente antes mesmo da linguagem se estruturar como tal: “os primeiros contadores de histórias, provavelmente, usaram imagens grosseiras apoiadas por gestos e sons vocais que, mais tarde, evoluíram até se transformar em linguagem” (EISNER, 2008, p. 12). A linguagem se desenvolveu de várias formas ao longo dos séculos e transformou também o modo de se contar histórias. Hoje em dia, uma das principais manifestações da linguagem, assim como um dos principais modos de se narrar uma história, se dá por meio de imagens. Porém, mais do que instrumento para elaborar narrativas fictícias, as imagens contemporâneas – assim como a linguagem em geral – estruturam a própria realidade comum aos homens de determinada sociedade. Desse modo, embora o ato narrativo precipite o desenvolvimento da linguagem, não é tão fácil imaginar uma história além das possibilidades estabelecidas pela realidade imediata que ela dá forma.

Isso é bastante analisado pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, a partir, por exemplo, do longa-metragem em animação *Shrek* (2001):

O [...] desenho animado [...] *Shrek* [...] é uma história de fadas padrão, [...] embalada em engraçados “estranhamentos” brechtinianos [...], desvios politicamente corretos (depois do beijo não é o ogro que se transforma no belo príncipe, é a linda princesa quem se transforma numa garota gordinha e comum), [...] reversões inesperadas de personagens maus em bons [...], até referências anacrônicas a costumes modernos e cultura popular. Em vez de aplaudir açodadamente esses deslocamentos e reinscrições como potencialmente “subversivos” e elevar *Shrek* à condição de mais um “lugar de resistência”, devemos focalizar o fato óbvio de que, por meio de todos esses deslocamentos, *contou-se a mesma velha história*. Em resumo, a verdadeira função desses deslocamentos e subversões é exatamente tornar relevante para nossa era “pós-moderna” a história tradicional – e dessa forma evitar que ela seja substituída por uma nova narrativa (ŽIŽEK, 2003, p. 89/90, grifos do autor).

Sabendo que a linguagem visual, composta hoje em dia principalmente por imagens técnicas produzidas por aparelhos que norteiam tanto a produção de sentido da realidade quanto à produção de narrativas, seria possível criar uma

história que interpelasse tais imagens de modo a possibilitar um novo discurso narrativo? Provavelmente sim e, embora sejam minoria em relação às narrativas com discursos tradicionais, não seria tão difícil de encontrá-las. A problematização maior na qual se insere o presente trabalho é buscar compreender, por meio do próprio ato criativo de uma narrativa, quais são as implicações entre linguagem e homem na contemporaneidade.

Como nos diz Lacan,

a função simbólica [da linguagem] apresenta-se como um duplo movimento no sujeito: o homem faz de sua ação um objeto, mas para a ela devolver em tempo hábil seu lugar fundador. Nesse equívoco que opera a todo instante, reside todo progresso de uma função em que se alternam a ação e o conhecimento (LACAN *apud* ŽIŽEK, 2010, p. 24).

Em outras palavras - mas ainda em termos lacanianos -, não existe metalinguagem: “[...] cada escolha com que nos defrontamos na linguagem é uma metaescolha, isto é, uma escolha da própria escolha, uma escolha que afeta e muda as próprias coordenadas do meu escolher” (ŽIŽEK, 2010, p. 23). Não existe pesquisa científica que seja simplesmente teórica. Ela necessariamente coloca em prática determinado discurso da linguagem, reproduz uma ação. Logo, por que não realizar uma pesquisa acadêmica em que a própria prática da linguagem seja colocada em questão na medida em que a experiência teórica reflita em uma ação prática consciente?

Para tanto, se recorre aqui à metodologia da pesquisa em arte, com ênfase em poéticas visuais, cuja premissa é a articulação entre investigação teórica e prática artística para a produção de conhecimento de modo que o objeto da pesquisa se desenvolve concomitantemente à própria pesquisa. A pesquisa em arte pressupõe o processamento de significados por meio da prática artística, mas o que ocorre em sua dimensão teórica é o processamento dos próprios significantes que orientam a pesquisa. De modo a explorar tais possibilidades, objetiva-se criar uma narrativa em determinada linguagem artística, que explore de maneira implícita a própria noção de narrativa que, por sua vez, gera linguagem.

Como expressa Flusser (2008, 2009), a linguagem contemporânea é estruturada fundamentalmente por imagens técnicas. Tais tecnoimagens são aquelas produzidas por aparelhos que, por sua vez são produtos do texto que, por

consequente, se originaram das transformações pelas quais passaram as imagens que remontam desde épocas primitivas. A princípio, a hipótese para o desenvolvimento da pesquisa que se segue é que por meio da articulação entre as duas manifestações da linguagem que antecedem o surgimento das imagens técnicas, seria possível narrar e problematizar a condição do sujeito contemporâneo diante do estágio atual da linguagem humana. Por sua vez, os dois estágios anteriores da linguagem humana que deram origem às imagens técnicas, são os elementos básicos da composição de uma expressão artística específica: as histórias em quadrinhos.

Assim sendo, no capítulo inicial, será trabalhado o referencial teórico, estabelecendo o paradigma conceitual que permeará a pesquisa. De modo geral, se partirá do conceito de *escalada da abstração* de Vilém Flusser, segundo o qual, as imagens técnicas decorrentes das transformações da linguagem através dos tempos, estariam invertendo os vetores de significação entre realidade e imagem. Em outros termos, imagens técnicas, como aquelas produzidas pela fotografia, cinema e televisão, em vez de servir aos interesses comuns aos homens, passam a fazer com que as ações humanas sejam realizadas de modo a servir ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos produtores de tais imagens. Complementando as teorias de Flusser serão consideradas as reflexões de outros teóricos das imagens, como Guy Debord, Jean Baudrillard, além de considerações de outros pensadores contemporâneos como Marshall Berman e Slavoj Žižek, entre outros, que contribuem para nivelar historicamente a discussão.

No capítulo seguinte, como parte de uma pesquisa em arte, se procurará abordar a linguagem artística de forma que dialogue com as questões levantadas no capítulo anterior. Em resumo, se falará da natureza poética típica das obras de arte e da maneira como tal característica se utiliza da linguagem não para significar o mundo, mas para revelar ao homem a possibilidade de significação deste por si mesmo. Assim, utilizando como principais referências as reflexões de Octavio Paz, Zygmunt Bauman e Luigi Pareyson, se discorrerá sobre o aspecto poético das obras de arte no contexto histórico das imagens técnicas que, a saber, se deu com a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX. Tal abordagem tem por objetivo estabelecer a ligação necessária entre o referencial teórico e a prática artística justificada na fundamentação metodológica da pesquisa em arte a partir da

argumentação baseada nas propostas de René Passeron, Sandra Rey e Jean Lancri.

No capítulo subsequente, se procurará localizar adequadamente a linguagem das histórias em quadrinhos em relação ao referencial teórico abordado, tanto no que se refere às imagens técnicas, quanto no que se refere à arte, identificando assim a tendência quadrinística em que se enquadra a obra realizada. Os elementos constituintes da linguagem dos quadrinhos serão analisados tanto nesse capítulo, quanto no seguinte, que abordará o processo de instauração da obra. Ademais, também se procurará relacionar alguns dos atuais caminhos prováveis entre o autor e o público de quadrinhos em geral de modo a introduzir um panorama possível para a disseminação da obra.

No último capítulo, se localizará o ponto de partida da presente pesquisa, dando sequência, no decorrer do capítulo, à descrição do processo de criação do quadrinho Américo, conseqüentemente estabelecendo as relações entre a história que se desenvolve com a abordagem teórica trabalhada nos capítulos anteriores. Para melhor compreensão do processo de instauração da obra e das reflexões geradas durante seu desenvolvimento, o mesmo será dividido em três momentos: antes, durante e depois da construção da história.

Por fim, nas considerações finais, far-se-á uma breve recapitulação do trabalho reconsiderando-o a partir da ótica proporcionada pelo processo criativo do quadrinho produzido.

Tendo em vista que a devida compreensão do referencial teórico que embasa a pesquisa só foi possível conforme ela avançava concomitantemente com a prática artística, a redação do texto a seguir pode parecer inconstante. Assim, sua leitura deverá levar em conta o aspecto de instauração da pesquisa em arte que termina por desembocar em uma criação. Por volta do ano de 1500, os navegantes europeus estavam empenhados em descobrir uma nova rota marítima para as Índias. Nas curvas que necessariamente fizeram para atingir tal objetivo, acabaram por criar a América. O texto a seguir não é descrição das curvas do caminho para a criação de uma obra em quadrinhos, mas antes, o próprio caminho cujas curvas criaram tal obra que, como já se sabe, recebe o título de Américo.

2 IMAGENS: DA SUPERFÍCIE AO PONTO



Figura 1 – *Print*¹ de um dos *slides* que apareciam nos telões dos shows da banda U2 durante a turnê *Zoo TV*, durante os anos de 1992 e 1993.

A palavra inglesa “*believe*” presente na imagem que abre esse capítulo significa, em tradução livre para o português, “acredite”. Destacado em vermelho no centro da imagem está a sílaba “*lie*” que aparece sozinha na sequência do vídeo de onde a imagem foi extraída conforme desaparecem as sílabas “*be*” e “*ve*”. “*Lie*” significa “mentira” em português. Tal imagem é emblemática para iniciar esse texto no qual se discorrerá sobre as implicações da linguagem visual na contemporaneidade.

A imagem, tal como a linguagem verbal, surgiu entre os homens para fazer uma mediação entre eles e o mundo em que viviam. Embora em certas culturas os símbolos abstratos da linguagem verbal tenham evoluído das primeiras representações imagéticas, tais símbolos adquiriram significado à medida que se transformam em convenções comuns a um determinado grupo; por outro lado, a linguagem imagética propriamente dita - embora também dependa em certa medida de convenções - é formada por signos que pretendem representar por meios figurativos a realidade visual. Esse aspecto mimético das imagens propicia uma

¹ Vídeo completo disponível no *site youtube.com*. Nessa turnê, a banda U2 se utilizava da ironia e do espetáculo para criticar os meios de comunicação em massa - particularmente a televisão - ao mesmo tempo em que satirizavam a si mesmos enquanto *rockstars*.

crença quase inquestionável naquilo que comunicam, diferentemente da linguagem verbal, mais sujeita a interrogações. No entanto, as imagens são tão duvidosas e questionáveis quanto às palavras. Ambas precisam que “acreditemos” nelas para que elas façam sentido; e, não raramente, quando depositamos nossa crença nas imagens e nas palavras, acabamos esquecendo que em seu seio repousa uma “mentira”, ou - evitando o sentido pejorativo do termo - uma ficção, um conjunto de convenções criadas por homens. É preciso perceber, porém, que essa “ficção” surge de uma maneira mais complexa do que pode parecer. Como explicam os pesquisadores Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl,

os homens é que fazem a língua, por certo, mas não a fazem como querem. Ninguém é “autor” da língua. Os sujeitos sociais não cessam de testar os limites da língua, transgredir suas normas, subverter o sentido dos termos de modo a adequá-los a novas necessidades expressivas. Este processo é inconsciente. [...] Os homens fazem a língua? Seria mais adequado dizer: a língua se faz através da fala dos homens. *Os homens fazem a língua antes mesmo de saber o que dizem* (2004, p. 20, grifo dos autores).

Como relata o poeta e pensador Octavio Paz, “a primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. [...] Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo” (1982, p. 35).

Para o filósofo contemporâneo Slavoj Žižek, o que Paz chama de “abismo” surge quando o homem toma consciência de si mesmo. Nesse momento, “alguma coisa sai terrivelmente errada na natureza: ela produz uma monstruosidade antinatural, e [...] é para lidar com essa monstruosidade, para domesticá-la, que simbolizamos” (ŽIŽEK, 2006, p. 83), que criamos palavras, imagens e relações entre elas que embasam o meio social em que vivemos. Nesse sentido, “a simbolização existe como uma espécie de tapa-buraco secundário, no sentido de que consiste numa tentativa de remendar as coisas quando algo sai terrivelmente errado” (ŽIŽEK, 2006, p. 83). Em outras palavras, segundo Octavio Paz:

A distância entre palavra e objeto – que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora daquilo que designa – é consequência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem

e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana (1982, p. 43).

Assim sendo, esse “abismo”, essa distância entre o objeto e o símbolo que o representa, é inerente ao homem enquanto consciente da própria existência. Por isso a crença humana na linguagem que ele mesmo cria, pois ela é capaz de “criar pontes sobre tal abismo” de modo que possamos interagir com o mundo e com nossos semelhantes. É necessário perceber, entretanto, que a linguagem, apesar de ser uma “ponte” que não nos deixa cair, pode fazer com que nos percamos em seu caminho: “[...] a linguagem é um presente tão perigoso para a humanidade quanto o cavalo foi para os troianos: ela se oferece para nosso uso gratuitamente, mas, depois que a aceitamos, ela nos coloniza” (ŽIŽEK, 2010, p. 20). Porém, essa colonização da linguagem se dá de maneira muito sutil, como nos lembra Paz: “esquece-se com frequência que, como todas as outras criações humanas, os Impérios e os Estados estão feitos de palavras: são feitos verbais” (1982, p. 35/36). Assim, como constata Žižek, “o pertencimento a uma sociedade envolve um ponto paradoxal em que cada um de nós é obrigado a abraçar livremente, como resultado de nossa escolha, o que de todo modo nos é imposto [...]” (2010, p. 21).

Dessa maneira, cada vez mais vemos se impondo a nós um mundo feito de imagens, embora não qualquer tipo de imagem. Tais imagens não constituem parte de um mundo simbólico que faz a mediação dos homens entre si e com a natureza, como pretendia a invenção da linguagem que deu início à cultura humana. Tais imagens constituem um mundo que se quer ser – e assim o é – tomado como real; e o mundo outrora conhecido como real, das experiências físicas concretas, não tem outra utilidade senão reproduzir a realidade dessas imagens. São essas imagens, resultado de todo o conhecimento existente até então, e produzidas através de meios técnicos que muitas vezes fogem do conhecimento de seu criador, que progressivamente passam a orientar toda vivência humana.

Cada vez mais essa sucinta descrição deixa de lembrar uma ficção futurista e se estabelece como a cotidianidade básica dos dias atuais, afirmando-se de tal modo que faz com que tudo seja produzido, tudo seja pensado, objetivando o estabelecimento pleno desse mundo imagético. Para compreender como esse fenômeno contemporâneo se dá, é necessário retornar no tempo para mapear o que

o ensaísta Vilém Flusser (2008) chama de “escalada da abstração”, a forma como o homem, ao criar a linguagem, foi progressivamente eliminando as dimensões do espaço-tempo ao ponto de podermos nos situar atualmente em um mundo sem nenhuma dimensão concreta - ou seja, nulodimensional - onde desaparece a noção de tempo e das três dimensões do espaço – altura, largura e profundidade.

2.1 SUPERFÍCIE

Originalmente, nossos antepassados pré-históricos interagiam entre si e com a natureza através de gestos e sons que seu corpo era capaz de produzir no espaço tridimensional e no tempo presente. Nesse mundo, o homem - ao contrário dos outros animais - possui mãos que conseguem segurar volumes e, por meio da manipulação dos objetos, passa a transformar o mundo em circunstância. Ao fazer isto, o homem começa a criar cultura. Flusser esclarece: “a manipulação é o gesto primordial; graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito” (2008, p. 16). O pesquisador Norval Baitello Jr. nos mostra que, ao passo que o homem começou a produzir marcas, representações imagéticas, que permitiam uma leitura de mundo além do espaço-tempo conhecido até então, “desencadeia-se uma revolução de consequências imprevisíveis: suas imagens criam um novo olhar e uma nova percepção do tempo, um tempo circular que permite ao observador retornar sempre a um ponto inicial” (2010, p. 53).

Porém, continua Baitello Jr., “uma das três dimensões do espaço se perde nesta passagem. A dimensão da profundidade (que dá a materialidade palpável, corpórea) perde-se no universo das imagens planas [...]” (2010, p. 53). Primeiro, a dimensão do tempo ficou comprometida com a manipulação dos objetos palpáveis; em seguida a dimensão de profundidade do espaço se perdeu na mediação realizada pelas imagens planas tradicionais, fixas sobre superfícies.

O espaço tridimensional se tornou bidimensional com as imagens e, quando de tais imagens começaram a surgir progressivamente símbolos não figurativos, se abstrai mais uma dimensão do espaço. Com a invenção da escrita, a dimensão da largura desaparece da leitura de mundo que existia até então, criando um universo unidimensional. “As representações planas das imagens transformam-se em

representações lineares. O olhar não mais circula sobre a imagem, mas segue uma linha. [...] Com a escrita o mundo passa a ser descritível, o que abre os caminhos para o pensamento lógico, linear e conceitual” (BAITELLO JR., 2010, p. 54). Esclarece-se aqui que falamos da trajetória da linguagem no mundo ocidental. A escrita oriental, por exemplo, conduz o olhar de maneira não linear e não cabe nesse texto essa abordagem, já que os aspectos a serem estudados são resultado do desenvolvimento do pensamento ocidental.

Para Flusser (2009, p. 09), mais do que uma evolução natural das imagens, a escrita surgiu como uma reação a elas, quando tais imagens que deviam ser “mapas do mundo, [...] passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” gerando idolatria. Assim, os textos surgem para acabar com essa inversão da função das imagens, para “rasgá-las a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens”.

Ironicamente, o mesmo pensamento lógico e linear que buscava desmágicizar as imagens tradicionais, acabou por criar as condições necessárias para o surgimento de outro tipo de imagem, denominada por Flusser de imagem técnica ou tecnoimagem:

Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. [...] Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. [...] O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento (FLUSSER, 2009, p. 13/14).

Fruto de textos, que por sua vez são unidimensionais, as imagens técnicas são, portanto, nulodimensionais, já que “a última dimensão espacial que lhes restava também é subtraída. As tecnoimagens não são mais uma superfície, mas a construção conceitual de um plano por meio da constelação de grânulos [...] que,

reunidos, oferecem a ilusão de uma superfície [...]” (BAITELLO JR, 2010, p. 54). Paradoxalmente, a imagem que parece estar no mesmo nível da realidade concreta é a mais irreal das imagens.

Aqui é importante dizer aquilo que Flusser faz questão de ressaltar: esse aparente progresso, essa escalada da abstração não ocorreu de forma linear, um após o outro:

Os quatro passos rumo à abstração [...] não formam série ininterrupta: foram sempre interrompidos por passos de volta para o concreto. O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. [...] De maneira que a história da cultura não é série de progressos, mas dança em torno do concreto. No decorrer de tal dança, tornou-se sempre mais difícil, paradoxalmente, o retorno para o concreto (FLUSSER, 2008, p. 20).

Também cabe nesse momento, identificar mais detalhadamente as diferenças entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas. Ambos os tipos de imagem possuem certo tipo de magia. A magia da imagem tradicional é a magia do olhar circular, do eterno retorno. “No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. [...] no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro” (FLUSSER, 2009, p. 08). As imagens tradicionais, como as pinturas pré-históricas (figura 2), magicizam o mundo de modo a torná-lo apreensível ao homem que, por sua vez, ao compreendê-lo desse modo, o representa por imagens. Não obstante, afirma o historiador da arte, Ernst Gombrich:

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra -, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder (1999, p.42).



Figura 2 – Cavalo, pintura em caverna, Lascaux, França, 15000-10000 a. C.

Como explica comparativamente o historiador e crítico de Arte, Ernst Gombrich, tal comportamento é visível nas brincadeiras lúdicas das crianças. Parece-nos que esse seja o tipo de crença nas imagens impossível de se realizar nos dias de hoje. Porém, o próprio Gombrich nos situa adequadamente ao constatar que “todos nós alimentamos crenças que consideramos tão axiomáticas quanto os primitivos consideram as deles – usualmente a um ponto tal que delas nem nos conscientizamos, a menos que deparemos com gente que as questione” (1999, p. 43).

Poderíamos, então, de certo modo ainda estar agindo tão magicamente com relação às imagens contemporâneas quanto nossos antepassados agiam com relação às primeiras imagens de tal forma que nem sequer percebamos. É preciso assim questionar as imagens atuais, as tecnoimagens que, como já se disse, são produzidas por aparelhos específicos, frutos do conhecimento científico.

Segundo Flusser (2008), o sentido das imagens técnicas é essencialmente diferente do das imagens tradicionais. As imagens tradicionais procuram apanhar o significado daquilo que pretendem representar e torná-lo visível; especulam vetores de significado (2008, p. 71). Já as imagens técnicas justamente conferem significado

àquilo que representam; produzem vetores de significado que não existiam antes de sua representação obtida por meio de aparelhos. “Os aparelhos não são refletores, mas projetores. Não ‘explicam’ o mundo, como fazem as imagens tradicionais, mas ‘informam’ o mundo” (FLUSSER, 2008, p. 71), assim sendo:

Em termos mais adequados: as imagens técnicas significam programas. São projeções que partem de programas e visam programar seus receptores. As cenas mostradas pelas imagens técnicas são métodos de como programar a sociedade. [...] As cenas mostradas devem ser analisadas em função do programa a partir do qual foram projetadas. [...] Por detrás de todos esses programas complicados e conflitivos reside a intenção de conferir significado a um universo absurdo. As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada. E estamos seguindo cegamente, em situação mais e mais dominada por tecno-imagens. Vivenciamos, conhecemos, valoramos e agimos cegamente em função delas – a menos que decifremos o que tais imperativos, tais dedos imperativos estendidos significam; a menos que descubramos os seus programas (FLUSSER, 2008, p. 72/73).

Para mapear o que são tais programas que estão dentro dos aparelhos produtores de tecnoimagens, é preciso compreender também o contexto da época em que tais aparelhos surgiram, durante a era moderna que, no campo das imagens, se materializou com a invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX.

2.2 PONTO

Como dito, a imagem técnica é fruto do conhecimento lógico possibilitado pelos textos. Tal como as imagens tradicionais, os textos também são mediações: “seu propósito é mediar entre homem e imagens” (FLUSSER, 2009, p. 11). E, assim como as imagens tradicionais, a certa altura, os textos também se tornam “biombos”, fazendo com que o homem passe “a viver não mais para se servir dos textos, mas em função destes. Surge textolatria, tão alucinatória como a idolatria” (FLUSSER, 2009, p. 11).

Essa “fidelidade ao texto” que Flusser chama de textolatria, parece ter conhecido seu apogeu no período conhecido como Iluminismo, durante o século

XVIII. Embora não considere o Iluminismo exclusividade de um período específico da história, o ensaísta Sérgio Paulo Rouanet (1988) aponta sua tendência como sendo caracterizadas por uma atitude racional e crítica. Racionalidade e criticidade, triunfo do pensamento linear, lógico e conceitual possibilitado pelos textos.

Porém, tais características iluministas visam combater o mito e o poder de modo a tornar visíveis as estruturas que estabelecem as relações humanas, para que assim, o homem se emancipe da servidão à linguagem que ele mesmo criou; ou seja, no contexto daquela época, objetivavam combater a textolatria e consequentemente as estruturas sociais intrínsecas à sua existência. Um dos resultados dessa atitude, mesmo que não intencionalmente, foi a invenção do primeiro tipo de imagem técnica, a fotografia, em meados da primeira metade do século XIX.

A sociedade na qual emergiu a fotografia é marcada por fortes e constantes mudanças que alteraram profundamente a percepção que eles tinham de si mesmos e do mundo em que viviam até então. Contemporâneo desta época, Karl Marx é exemplo emblemático do pensador que soube captar tais mudanças que ocorriam desde o Renascimento, em que o Feudalismo controlado pelo clero e pela nobreza dava lugar ao Capitalismo capitaneado por uma nova classe social - formada principalmente por comerciantes - a burguesia:

Onde quer que tenha assumido o poder, a burguesia pôs fim a todas as relações feudais, patriarcais e idílicas. Destruiu impiedosamente os vários laços feudais que ligavam o homem a seus "superiores naturais", deixando subsistir como única forma de vínculo de homem a homem o laço do frio interesse [...]. Afogou os fervores sagrados do êxtase religioso, do entusiasmo cavaleiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e, no lugar das numerosas e indestrutíveis liberdades conquistadas, estabeleceu uma única e implacável liberdade: a liberdade de comércio. [...] Foi a primeira a mostrar o que pode realizar a atividade humana: criou maravilhas maiores que as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos e as catedrais góticas; conduziu expedições que empanaram todas as precedentes migrações e as cruzadas. A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, [ou seja,] o conjunto das relações sociais. A revolução contínua da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a eterna agitação e incerteza distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Suprimem-se todas as relações fixas, cristalizadas [...]; todas as novas relações tornam-se antiquadas, antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que era sólido

e estável evapora-se no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e por fim os homens são obrigados a encarar com serenidade suas verdadeiras condições de vida e suas relações com os demais homens (MARX, 1987, p. 105/106).

Em tal contexto era necessário que os símbolos e as informações fossem facilmente produzíveis, rapidamente reconhecíveis e estivessem constantemente em trânsito. Os textos impressos possibilitados pela prensa móvel criada por Johannes Gutenberg no início do período renascentista não satisfaziam as demandas da nova sociedade que se estabelecia. O tempo de leitura dos textos é demasiado longo comparado às rápidas transformações que estavam ocorrendo. A compreensão imediata da informação que a imagem possibilitava se tornava cada vez mais requisitada. É sabido que imagens tradicionais como as gravuras, devido à sua técnica, se disseminavam facilmente e eram bem populares. Para produzir uma gravura cria-se a imagem pretendida de modo invertido em uma matriz, de madeira, pedra ou de metal, de modo que, ao aplicar tinta e - com a ajuda de outras substâncias químicas e de prensas mecânicas - ao imprimi-la sobre o papel, obtêm-se uma imagem que pode ser reimpressa diversas vezes, permitindo uma considerável quantidade de exemplares da mesma imagem e possibilitando a ilustração de livros e panfletos, por exemplo, e, enfim, sendo ela própria uma forma de arte (figura 3).



Figura 3 – *Tampoco*, prancha 36 de *Los desastres de la guerra*, Francisco José de Goya y Lucientes, 1810-20, publicado em 1863.

Porém, os avanços científicos que aconteciam naquele momento revelavam novas características acerca da maneira como o mundo concreto é percebido pelo olho humano, como, por exemplo, a “descoberta” de que imagens continuam na retina do olho microssegundos após a ausência do objeto visualizado, fenômeno este conhecido como “persistência retiniana” (PORTUGAL, 2011, p. 48). Como mostra o pesquisador Daniel Portugal acerca dos estudos de Jonathan Crary:

[...] a relação entre visão e realidade está mudando radicalmente no início do século XIX – há uma oposição entre um entendimento da visão como um processo “objetivo” de captura da realidade e um “novo” entendimento da mesma como “subjetiva”, a imagem como produção do corpo e da mente a partir de estímulos (2011, p. 46).

Essas descobertas, que alteraram o que se sabia sobre o funcionamento do aparelho ótico, alteraram também as formas de imaginar a representação da realidade percebida pela visão, e alteraram as formas de imaginar como as imagens deveriam ser. As pinturas, gravuras e desenhos, mesmo com todas suas técnicas de ilusão de ótica - como a perspectiva linear, por exemplo – passaram a ser

questionadas enquanto representações adequadas da realidade tal qual ela se apresentava aos nossos olhos. Assim, no decorrer dos anos, com o acúmulo e o avanço de experiências de variados cientistas, tornou-se possível – e desejável – o surgimento da fotografia, a imagem técnica primordial (figura 4).



Figura 4 – Vista da janela em Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce, 1826.

Progressivamente, os modos de produção da fotografia foram se desenvolvendo, tornando-a cada vez mais acessível, popular e se estabelecendo como a imagem realista por excelência. Entretanto, se deve fazer nesse momento algumas considerações sobre o “realismo” proporcionado pelas imagens. Seria equivocado dizer que a noção de realidade que os contemporâneos da fotografia tinham dela fosse maior do que o realismo que as pessoas dos séculos passados percebiam nas imagens tradicionais. É preciso acrescentar que o realismo que vemos em determinadas imagens depende “tanto da materialidade da imagem e [...] do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade *como imagem* e, acima de tudo, *como imagem realista*” (PORTUGAL, 2011, p.42, grifos do autor). Complementando:

Assim, [...] a emergência da fotografia como imagem realista por excelência não poderia ser explicada *apenas* por categorias internas à própria imagem ou à tecnologia que a produz. Seria preciso que mudanças nos regimes de visualidade convergissem com as mudanças tecnológicas para o aparecimento [e estabelecimento] da fotografia (PORTUGAL, 2011, p. 52, grifo meu).

Logo, a credibilidade que a fotografia passou a adquirir é consonante com as mudanças sociais engendradas pelo capital, onde “novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização exigiram e moldaram um novo tipo de observador-consumidor” (CRARY, 1992, p. 14, tradução livre do original). Aproximando mais os conceitos entre fotografia e capital, Crary diz:

Fotografia e capital tornam-se formas homólogas de poder social no século XIX. Eles são igualmente sistemas totalizantes de ligação e unificação de todos os assuntos dentro de uma única rede global de valoração e desejo. [...] Ambos são formas mágicas que estabelecem um novo conjunto de relações abstratas entre os indivíduos e as coisas e impõem essas relações como sendo a realidade. É através das economias distintas, mas interpenetrantes, do capital e da fotografia que todo um mundo social é representado e constituído exclusivamente como signos (1992, p. 13, tradução livre do original).

Dito isso, é preciso considerar também a técnica originalmente necessária para a captura de uma imagem fotográfica, pois o modo de produção de uma fotografia faz com que os signos que ela apresenta sejam tomados como uma extensão do mundo, não como uma representação. Por meio de processos óticos, químicos e mecânicos, fixam-se raios luminosos sobre uma superfície fotossensível que vão formando uma imagem: “aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento” (FLUSSER, 2009, p.14). Desta maneira, a função da imagem fotográfica não é a de estabelecer um diálogo, levando seu observador a interrogá-la e, conseqüentemente interrogar o mundo, mas justamente o contrário: “a função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade de pensar conceitualmente” (FLUSSER, 2009, p. 16).

De modo a desenvolver o argumento de Crary citado há pouco sobre as relações entre a fotografia e o capital, ambos produtos e produtores da modernidade, buscar-se-á estabelecer uma relação entre as características da

imagem técnica desenvolvidas por Flusser (2008; 2009) e as considerações de Marshall Berman (2007) acerca da modernidade que se desenvolvia no século XIX.

Para decifrar uma imagem técnica como a fotografia, pouco adianta interrogar o nível de realidade presente nela: “a tarefa da crítica das imagens técnicas é, pois, precisamente a de des-ocultar os programas por detrás das imagens” (FLUSSER, 2008, p.36). Ao olhar imagens técnicas, não vemos os programas que as produzem, pois eles se passam na “caixa preta” do aparelho produtor de imagens. Porém, tal aparelho, que pode ser tomado metaforicamente como a máquina fotográfica, se mostra mais complexo e de difícil apreensão, assim como o sistema programado nele:

[...] a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para seu contínuo aperfeiçoamento. Mas por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção, que se manifesta no *output* do aparelho fotográfico: fazer com que os aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos (FLUSSER, 2009, p. 42).

À primeira vista, uma formulação como essa pode - e deve - parecer absurda. Mas, à luz de certa percepção crítica da modernidade, como expressa por Berman, adquire um significado mais próximo da vida cotidiana dos homens comuns:

[...] sob as pressões econômicas do mundo moderno o processo de desenvolvimento precisa ele próprio caminhar no sentido de um perpétuo desenvolvimento. Onde quer que o processo ocorra, todas as pessoas, coisas, instituições e ambientes que foram inovadores e de vanguarda em um dado momento histórico se tornarão a retaguarda e a obsolência no momento seguinte. Mesmo nas partes mais altamente desenvolvidas do mundo, todos os indivíduos, grupos e comunidades enfrentam uma terrível e constante pressão no sentido de se reconstruírem, interminavelmente; se pararem para descansar, *para ser o que são*, serão descartados (BERMAN, p. 98, 2007, grifos meus).

Resultado do advento da modernidade, o aparelho fotográfico, que a princípio geraria imagens para servirem a propósitos humanos, termina por gerar imagens que servem ao propósito do perpétuo desenvolvimento das estruturas modernas;

estruturas estas que também surgiram e se legitimaram como necessárias para o desenvolvimento humano. Mas, como destacado há pouco, se o homem que vive no mundo moderno “parar para ser o que é”, se ele tentar ser simplesmente homem, sem necessariamente ser moderno, ele será descartado pelos seus iguais, pelo meio onde se encontra. Não à toa, Berman nos lembra “[...] que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno” (2007, p. 22).

A modernidade que, como se viu, possibilitou que os homens se encarassem em suas reais condições de vida, acaba por solapar tal situação emancipatória ao criar uma forma de interação social automática que distancia cada vez mais o contato “ombro a ombro” entre as pessoas. Nesse sentido, Paz afirma que

o homem moderno serve-se da técnica como seu antepassado das fórmulas mágicas, sem que aquela, ademais, lhe abra porta alguma. Ao contrário, fecha-lhe toda possibilidade de contato com a natureza e com seus semelhantes: a natureza converteu-se num complexo sistema de relações causais no qual as qualidades desaparecem e se transformam em puras quantidades; e seus semelhantes deixaram de ser pessoas e são utensílios, instrumentos. A relação do homem com a natureza e com seu próximo não é essencialmente diversa da que mantém com seu automóvel, seu telefone ou sua máquina de escrever (1982, p. 270).

Essa situação é inerente ao modo de vida que gerou e se desenvolveu com as imagens técnicas: “é irônico que [...] a mistificação da vida moderna, bem como a destruição de algumas de suas mais atraentes possibilidades, tenha sido levada a termo em nome do próprio modernismo em progresso” (BERMAN, 2007, p. 202).

À medida que o progresso técnico continua, surgem novas invenções e descobertas que vão alterando continuamente a vida das pessoas: energia elétrica, automóveis, aviões, aparelhos eletrodomésticos, etc. A imagem técnica, naturalmente, acompanha esse desenvolvimento: a fotografia ganha movimento e gera o cinema que, por sua vez, com o domínio que o homem adquire sobre o espectro eletromagnético da Terra e a invenção dos devidos aparelhos receptores, gera a televisão. Para Eugênio Bucci, assim como as imagens técnicas que a precederam, “o nascimento da televisão [...] veio dar consequência a um modo de olhar que já estava pronto ou, no mínimo, bem esboçado [...]” (2004, p. 28). Com ela, a imagem técnica amplia seu alcance. Ela está vinte e quatro horas por dia disponível nas residências de quem possui um mínimo de dinheiro necessário para adquirir um aparelho e uma antena receptora de seu sinal. Mesmo aqueles que no

passado não tivessem um aparelho televisor, tinham ao menos o desejo de possuir um. Seu poder de sedução e, conseqüentemente, sua equivalência à realidade superam as da fotografia e do cinema por transmitir imagens em contínuo movimento, com a sensação de constante novidade – ao menos, superficialmente – ao alcance de um interruptor.

As características da imagem técnica televisiva atualizam para meados do século XX as necessidades modernas, percebidas como necessidades humanas, que se estabeleceram desde o século XIX. Como nota Berman, as pessoas que pretendem sobreviver na sociedade moderna, necessitam que suas personalidades sejam fluidas e abertas a novidades: “homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança: não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mas ir efetivamente em busca das mudanças [...]” (2007, p. 119).

Retomando o conceito flusseriano das imagens técnicas enquanto espaço nulodimensional, sua relação com esse imperativo da vida moderna fica mais claro: “A nulodimensão passa a ser o mundo para o qual somos impelidos com crescente veemência. Um mundo no qual somente há espaço para seres fluidos como o vento, evanescente como a luz, efêmeros como o tempo” (BAITELLO JR, 2010, p. 55). Como já dito e citado, cada vez mais se perde o contato legítimo com o mundo e com o próximo. As tecnoimagens nos desafiam “procurando desmaterializar nossas existências, transformando-as em cálculos, grânulos, pontos e números” (BAITELLO JR, 2010, p.55), transformando nossas existências em meras imagens, com toda a aparente superficialidade inerente a elas.

Foi na década de 60 do século XX, no momento em que a imagem televisiva já estava disseminada por todas as classes da sociedade ocidental, que Guy Debord, um dos maiores críticos das imagens contemporâneas, escreveu seu ensaio intitulado “A Sociedade do Espetáculo”. A primeira das duzentas e vinte e uma teses que compõe o livro anuncia: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

O conceito de espetáculo de Debord pode ser visto como uma evolução das potencialidades da imagem técnica, que a acompanham desde seu surgimento com a fotografia, e que gerariam uma sociedade nova, onde as pessoas estariam ordenadas em torno da imagem do mundo, não mais em torno do mundo

(FLUSSER, 2008). Notoriamente, a quarta tese de Debord esclarece que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14).

Por “conjunto de imagens” poderíamos tomar aquelas veiculadas pelos meios de comunicação de massa ou mídia, como os jornais, as revistas, a televisão e os diversos suportes da propaganda e da publicidade. Entretanto, como citado há pouco, esse não é o espetáculo, mas sim “sua manifestação superficial mais esmagadora” (DEBORD, 1997, p. 20). Para Debord,

[...] considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. [...] É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente (1997, p. 14, 15, grifos do autor).

Assim, o espetáculo debordiano não pode ser compreendido simplesmente como o reino das superfícies das imagens técnicas que se iniciou no século XIX, mas também naquilo que se passa dentro da “caixa preta”, no interior do “aparelho fotográfico [que] pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato” (FLUSSER, 2009, p.19). Portanto, decifrar tais imagens “implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas” (FLUSSER, 2009, p. 29).

A veiculação das imagens pela mídia nutre as massas que são incapazes de decifrá-las: “o pretense significado das imagens técnicas não passa de imperativo a ser obedecido” (FLUSSER, 2008, p. 72). Assim, quanto às massas, “suas ideias, suas necessidades, até seus dramas ‘não são deles mesmos’; suas vidas interiores são ‘inteiramente administradas’, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso” (BERMAN, 2007, p. 40).

Dito isso, é preciso fazer algumas considerações sobre o modo como as imagens técnicas, especialmente as midiáticas, se relacionam com as massas. Como nos mostra Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl:

Uns ainda crêem que a TV “influencia” a platéia, como se ela desse ordens de conduta para a platéia, como se fosse urdida, arquitetada, premeditada num espaço exterior ao da própria linguagem

compartilhada entre os falantes. Não é bem assim. Se a TV “influencia”, ela influencia exatamente na medida em que precipita [o que] já estava lá [...]. A TV não manda ninguém fazer o que faz; antes autoriza, como espelho premonitório, que seja feito o que já é feito (2004, p. 19).

Assim como as massas são programadas de certa forma pelas imagens, os produtores de imagens que Flusser (2009) chama de funcionários, por sua vez, são programados para produzir imagens que sirvam para o constante aperfeiçoamento dos aparelhos. Mas afinal, quem ganha com isso? Embora os grupos que detêm o poder econômico sobre os aparelhos midiáticos tenham vantagens em tal situação, determinando efeitos políticos ou ocultando fatos sociopolíticos, seus próprios interesses estão submetidos à necessidade de expansão do capital, de modo que suas ações “exibem poder, mas não o constituem, pois sua constituição precisa ser procurada no modo de produção do capital”, como expressa a filósofa Marilena Chauí (2004, p. 9). Complementando,

o poder pode ser bem mais descrito, hoje, como o mecanismo de tomada de decisões que permitem ao modo de produção capitalista, transubstanciado em espetáculo, a sua reprodução automática. O poder, portanto, é a supremacia do espetáculo – a nova forma do modo de produção capitalista, como descobriu Guy Debord, nos anos 60 – sobre todas as atividades humanas. O poder, enfim, é a gestão do espetáculo pelos seus encarregados que, no entanto, não são seus autores, mas seus subordinados (BUCCI; KEHL, 2004, p. 20).

Embora não seja comum a associação da ideia de imagem técnica de Flusser com a de espetáculo de Debord, não é difícil perceber as aproximações entre elas. O próprio Flusser, ao utilizar como exemplo para o movimento circular entre imagem e homem a experiência real de um amigo que se entusiasmou ao assistir pela TV um jogo de futebol que se passava do outro lado do mundo, utiliza o termo “espetáculo” para descrever o episódio:

Logo, o que entusiasmou o meu amigo em sua noite paulista não era “acontecimento histórico” que visasse modificar o mundo (ganhar campeonato) mas sim “espetáculo” visando programar receptores. Pois a inversão de história em espetáculo e de evento em programa é precisamente o sentido da coisa toda [...] (FLUSSER, 2008, p.80, 81).

Porém, ao contrário de Debord que combate o espetáculo, Flusser faz um “elogio” dessa superficialidade, sobre o qual se discorrerá mais a frente. As ideias de Debord, porém, fervilharam em uma época marcada por fortes protestos no que era então conhecido como Primeiro Mundo, como o movimento estudantil de maio de 68 e as campanhas contra a guerra do Vietnã. Duas décadas depois, o autor constata:

Como os acontecimentos de 1968, que se estenderam a diversos países nos anos seguintes, não destruíram em nenhum lugar a organização social existente, o espetáculo, que dela parece brotar espontaneamente, continuou a se afirmar por toda a parte. Alastrou-se até os fins e aprofundou sua densidade no centro. Chegou a incorporar novos procedimentos defensivos, como costuma acontecer com o poder quando se vê atacado. Quando comecei a fazer a crítica da sociedade espetacular, o que mais chamou a atenção, naquele momento, foi o conteúdo revolucionário que se podia encontrar nessa crítica. [...] Devo admitir que outros, depois, ao publicarem novos livros sobre o mesmo assunto, demonstraram que era perfeitamente possível omitir tanta coisa a esse respeito. Bastou-lhes substituir o todo e seu movimento por um único detalhe estático da superfície do fenômeno; a originalidade de cada autor consistiu em variar esse detalhe e, assim, torná-lo menos assustador (DEBORD, 1997, p. 168).

Dentre os autores apontados por Debord, pode-se mencionar o filósofo Jean Baudrillard com sua teoria do simulacro. Como nota o pesquisador Celso Frederico, a crítica de Debord se dirigia contra um fenômeno que ele acreditava ser transitório e reversível: “sua aparição na história, como decorrência do processo de completa mercantilização da vida social, embaralhou as relações entre signo e referente” (2010, p. 185). Em Debord, tal “embaralhamento” poderia ser superado dialeticamente. O mesmo não ocorre em Baudrillard, representante de um momento histórico que “preferiu confraternizar-se com o existente. Por isso, a teoria crítica do espetáculo cedeu lugar à constatação do simulacro” (FREDERICO, 2010, p. 185).

Para Baudrillard, a imagem se desenvolveu por fases sucessivas onde, inicialmente, ela era o reflexo de uma realidade profunda, realidade essa que posteriormente ela mascara e deforma; em seguida, a imagem mascara a ausência da realidade mesma e, em nosso tempo, ela não se relaciona de maneira alguma com a realidade, tornando-se autorreferente, sendo seu próprio simulacro puro. “No primeiro caso, a imagem é uma boa aparência [...]. No segundo, é uma má aparência [...]. No terceiro, finge ser uma aparência [...]. No quarto já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação” (1981, p. 13).

Em nossa época, o simulacro se torna possível quando a imagem técnica e tudo o que ela implica atinge tamanha disseminação na vida cotidiana que, embora a realidade não esteja mais presente na imagem, sua ausência mal consegue ser notada, pois a própria noção de realidade deixa de se direcionar para o mundo concreto e se volta para o que antes era sua representação. Como aponta Flusser, “as novas situações se tornarão reais quando aparecerem na [tecoimagem]. Antes, não passam de virtualidades” (2009, p. 32).

Na visão baudrillardiana comete-se assim o “crime perfeito”, o “assassinato do real”; a realidade desaparece progressivamente e não é porque está ausente, mas porque existe realidade demais, ou ao menos o que se percebe como realidade, aquilo que as tecoimagens nos mostram. “Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação” (BAUDRILLARD, 2001, p. 72). No entanto, assim como ao desvendar os programas ocultos por trás das imagens modernas chega-se à abstração do capital, do mesmo modo torna-se complicado apontar o “assassino” da realidade:

Quanto ao perpetrador presumido deste Crime Perfeito, é um mistério total. Nenhum suspeito pode ser identificado [...]. Ninguém, nenhuma classe, nenhum grupo, nenhum sujeito pode ser acusado da responsabilidade por essa realização radical das coisas, essa hiperrealização incondicional do Real. Em outras palavras, é como se todas as pessoas fossem simultaneamente assassinos e vítimas, reversivelmente [...]. Este efeito perverso da irresponsabilidade é um aspecto específico do Crime Perfeito. O próprio processo parece ser irreversível, pois é o próprio processo da racionalização – o que chamamos orgulhosamente de progresso e modernidade e liberação – que está se tornando exponencial e caótico (BAUDRILLARD, 2001, p. 70).

Para Baudrillard, as projeções para o futuro próximo são apocalípticas. Essa “compulsão forte que age sobre nós por meio do próprio progresso de nossas tecnologias” está fazendo com que surja uma “realidade virtual automatizada e operacionalizada, onde os seres humanos enquanto tais não têm mais motivos para existir” (2001, p. 71). Já Flusser (2008) tem uma visão menos pessimista desse futuro. Segundo ele, a própria noção de “ser humano” mudará, pois mudará sua concepção de “estar-no-mundo” (2008, p. 188). No futuro flusseriano as pessoas estarão conectadas em rede virtual e, diferentemente do que vimos até agora no texto, o poder de produção de imagens não será exclusividade de artistas, fotógrafos

ou empresários da mídia, mas de todos aqueles que estiverem conectados, que se comunicarão e viverão produzindo e compartilhando imagens. Em outras palavras,

damos as costas ao mundo objetivo (dos volumes, das superfícies abstraídas dos corpos, das linhas abstraídas das superfícies e de tudo que diz respeito a linhas e processos). Concentramos os nossos interesses nos terminais em que calculamos os pontos, computando que sobraram depois da decomposição das linhas. Fazemo-lo a fim de construirmos superfícies secundárias, opostas ao mundo objetivo – são essas superfícies, essas imagens técnicas, que doravante nos interessam. [...] Todas as nossas condições objetivas, inclusive as biológicas, se passam às nossas costas: elas não nos interessam. Por certo, continuam a se passar: comemos, copulamos; há ciência, há técnica, há política, há economia. E tudo se passa mais depressa do que antes, já que se passa automaticamente. Mas tudo isso é quimérico; torna-se concreto apenas depois de levado das costas para o novo campo de interesse, ou seja, depois de “traduzido em imagem”. Doravante, apenas a imagem é o concreto (FLUSSER, 2008, p. 189).

2.3 RETICÊNCIAS

Já nos é possível vislumbrar em parte o futuro flusseriano em redes sociais na internet, como o *Facebook* (figura 5), por exemplo. As postagens e compartilhamentos de imagens de diversos tipos é a constante do programa. É claro que existem textos, mas estes estão lá apenas para endossar imagens. E, como previu Flusser, acaba surgindo assim uma geração de um tipo novo de seres humanos, capaz de criar todo um mundo novo, como constata a escritora americana Zadie Smith (2011).



Figura 5 – Print da página do meu perfil no site facebook.com em 08/08/12.

Esse mundo criado por homens por meio de imagens – ou criado por imagens por meio de homens? – é apontado por Malena Segura Contrera (2010) como uma estratégia contrafóbica que o ser humano faz para lidar com a sensação de angústia, da ansiedade típica da modernidade. Em uma realidade onde tudo tende à imagem, “a ansiedade parece surgir a partir da perspectiva de NÃO estar exposto ao olhar do outro o tempo todo” (ŽIŽEK, 2002, p. 225, tradução livre do original, grifo do autor). Esse tipo de situação é identificado por Berman ainda no século XIX, ao analisar a nova experiência social possibilitada pelas construções dos bulevares na reforma urbana a que Paris foi submetida para se modernizar:

Para os amantes, [...] os bulevares criaram uma nova cena primordial: um espaço privado, em público, onde eles podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós. Movendo-se ao longo do bulevar, capturados no seu imenso e interminável fluxo, podiam sentir seu amor mais intenso do que nunca, como ponto de referência de um mundo em transformação. [...] Quanto mais observavam os outros e quanto mais se deixavam observar [...], mais rica se tornava sua visão de si mesmos (BERMAN, 2007, p. 182).

A partir do surgimento da fotografia tornou-se possível – e necessário – visibilizar tudo, até “a alma e as entranhas, não para dar a elas o direito à existência, mas apenas para submetê-las à nossa própria banalidade [...]” (CONTRERA, 2010,

p. 105). Na verdade, como vimos, trata-se da banalidade abstrata do capital exponenciado em tecnoimagens que projetam programas sobre nós de modo a manter seu eterno aperfeiçoamento. Assumimos tal banalidade como sendo naturalmente nossa, e é essa banalidade “humanizada” que percebemos nas imagens que circulam pelo *Facebook*. Como previsto por Flusser,

todos recebem imediatamente um número colossal de informações, mas todos recebem o mesmo tipo de informação, não importa onde estejam. Ora, nessa situação todo diálogo se torna redundante. Já que todos disporão de informações idênticas, nada haverá a ser autenticamente dialogado. Nenhuma troca de informações é possível. Os diálogos telematizados não são conversações, mas conversas fiadas. Desse modo, a solidão existencial será acentuada e não superada: mergulharemos no kitsch, na banalidade (2008, p. 117).

Tais previsões de Flusser são de fácil constatação no presente momento, quando, o que mais se vê circulando pelas redes sociais da *internet* são amálgamas de imagens de outras mídias junto com representações de situações cotidianas particulares, não necessariamente censuráveis, que são compartilhadas à velocidade em que se tornam objetos de identificação entre aqueles que estão conectados e que, embora possam estar isolados em algum cômodo de sua casa, sentem-se, mais do que nunca, parte do mundo, em contato com o outro.

Assim como - nas conclusões de sua previsão - Flusser identifica uma miniaturização do universo (2008, p. 196/197), a escritora Zadie Smith identifica a minimalização do ser humano quando esse passa a ser um perfil virtual:

Quando uma pessoa se transforma numa série de dados num *website* como o *Facebook*, tudo nela fica menor: a personalidade individual, as amizades, a linguagem, a sensibilidade. De certo modo, não deixa de ser uma forma de transcendência: perdemos nosso corpo, nossos sentimentos contraditórios, nossos desejos, nossos medos [...] (SMITH, 2011).

E, como a escritora nota em outro momento de seu texto, quando se perde o desejo, não há mais nada a esconder. Nesse sentido, a própria noção de público e privado tende a se perder. Como vimos, essa tendência existe de maneira perceptível desde os bulevares franceses no século XIX e Flusser também previu sua completa dissolução (2008, p. 197). No entanto, uma rede social tal qual o

Facebook do modo como se apresenta hoje certamente não é o ponto final das previsões flusserianas - e tais previsões também não se resumem apenas às redes sociais - mas apenas mais um passo em direção à plena nulodimensão das imagens técnicas. Ainda há muito a se evoluir tanto em relação a plataformas visuais, quanto aos suportes que serão utilizados para usufruir essas plataformas.

O autor reconhece a “visão infernal” de suas previsões (2008, p. 192), mas - utilizando a expressão do próprio autor - mergulha nelas e faz um elogio desse futuro de modo a mostrar a visão que os indivíduos terão daquilo que será seu presente. Nele, a liberdade será absoluta dentro do programa de produção e compartilhamento de imagens. Porém, “tal forma insuspeita de liberdade pode perfeitamente virar dialeticamente escravidão tão total e totalitária que ninguém mais se ressentirá de falta de liberdade” (FLUSSER, 2008, p. 49). Uma situação como essa não parece pertencer exclusivamente ao futuro, mas ao presente atual, no qual, como denuncia Žižek, “sentimo-nos livres pela falta de uma língua em que articular nossa não-liberdade” (2003, p. 16). Certamente, em outras épocas da história, o homem também esteve condicionado de forma a não reconhecer as limitações à sua liberdade. Freud (2010), por exemplo, já reconhecia o quanto estar inserido em uma sociedade limita as possibilidades de obtenção de prazer. Porém, vivemos em uma época em que o próprio gozo tornou-se uma obrigação social, de modo que, hoje em dia, somos induzidos a nos sentir, mais do que nunca, plenamente livres. Logo, o “elogio” de Flusser não faz apologia a esse futuro, mas pretende possibilitar a devida crítica que, como o próprio diz na contracapa do livro *O universo das imagens técnicas*, é crítica do presente.

No presente em que nos encontramos, os aparelhos que nos induzirão ao mundo nulodimensional das imagens técnicas ainda estão mal instalados. Flusser (2008, p. 121) afirma que “em toda parte ainda há vestígios de ‘contatos vivos e quentes’ entre homens” para em seguida completar que é “rumo a tais situações pré-aparelhísticas que devemos recuar, se quisermos assumir postura crítica” perante esse novo mundo formado por imagens ao qual somos impelidos. O autor explica que esse movimento de recuo não se dá “para salvar tais situações arcaicas condenadas” (FLUSSER, 2008, p. 21), mas para de lá lançarmo-nos contra esta nova realidade iminente e invertê-la em direção a nossa liberdade.

Nesse ponto, considerando as “situações arcaicas condenadas”, como os “contatos vivos e quentes entre homens”, encerramos essas reflexões com uma

citação de Baudrillard da qual partirão as reflexões do capítulo seguinte. Ao contrário do pessimismo geralmente associado a ele, esta passagem tende ao otimismo:

Como metáfora, eu diria que no âmago de todo ser humano e de todas as coisas existe um segredo fundamentalmente inacessível. [...] Do nosso ponto de vista racional, isto pode parecer desesperador e justificar algo como o pessimismo. Mas do ponto de vista da singularidade, da alteridade, do segredo e da sedução, trata-se, ao contrário, de nossa única chance (2001, p. 86).

3 ARTE, DEMASIADO HUMANO



Figura 6 – A Condição Humana, René Magritte, 1933.

Que segredo inacessível poderia existir dentro de cada pessoa, de cada coisa? E, se inacessível, como poderia ser, como sugere Baudrillard, “nossa única chance”? Embora não haja referência explícita na passagem baudrillardiana, em termos psicanalíticos pode-se dizer que tal segredo se trata do que Lacan chama de *L’objet petit a*, um neologismo que muitas vezes não é traduzido, seguindo desejo do próprio Lacan. Mesmo possibilitando múltiplos significados, esse termo designa principalmente “o objeto-causa de desejo: não diretamente o objeto de desejo, mas aquilo que, no objeto que desejamos, faz com que o desejemos” (ŽIŽEK, 2010, p. 78, nota de rodapé).

Quando sentimos desejo por algo ou alguém, nunca desejamos o objeto propriamente dito. Desejamo-lo porque percebemos se manifestar nele o “insondável X” (ŽIŽEK, 2010, p. 97) que faz com que o desejemos. Na busca para realizar nosso desejo, vamos esperançosamente em direção ao objeto no qual ele

se manifesta. No entanto, mesmo que se consiga possuir o objeto desejado, o desejo humano nunca se completa, e isso necessariamente porque o objeto-causa de desejo está para além do objeto, é um “segredo inacessível” como diz Baudrillard. É por isso que muitas vezes “quando nos confrontamos com o objeto de nosso desejo, obtenhamos mais satisfação ao dançar em torno deste que nos dirigindo diretamente à ele” (ŽIŽEK, 2010, p. 97). Em outras palavras,

isso é o objeto *a*: uma entidade que não tem nenhuma consistência substancial, que em si mesma não é “nada senão confusão”, e que só adquire uma forma definida quando olhada de um ponto de vista enviesado pelos desejos e medos do sujeito – como tal, uma mera sombra do que não é [...]. Objeto *a* é o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito (ŽIŽEK, 2010, p.87).

Essa condição é inerentemente humana e surge, assim como a linguagem, no momento que o homem toma consciência de si mesmo, quando o mundo se abre para o ser humano como experiência de significado. Nesse momento, segundo Žižek (2006, p. 83), surge o que a psicanálise chama de “pulsão de morte”: uma negatividade, uma carência de ser que se apresenta como um excesso de vida entre a natureza tal qual era primordialmente, e a cultura enquanto conjunto de simbolizações criadas pelo homem para compreender o mundo e a si mesmo. Em relação a isso, Glyn Daly afirma que

a condição humana é marcada por uma tentativa eterna e impossível de promover uma espécie de resolução dessa pulsão, uma pulsão paradoxal de resolver a pulsão como tal. Desse modo, a pulsão liga-se a certos “objetos de excesso” [...] que guardam a promessa de uma realização pelo menos parcial, mas jamais conseguem cumpri-la plenamente, de uma vez por todas. Os objetos pequeno *a* existem em estado permanente de deslocamento e estão sempre noutra lugar (2006, p. 10).

Ao se traduzir a expressão *L’objet petit a* para “objeto pequeno *a*” é importante explicar que “*a*” representa “o outro”, ou seja, “o objeto pequeno outro” (ŽIŽEK, 2010, p. 78, nota de rodapé). Não por coincidência, o poeta Octavio Paz reconhece que “o homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e ‘outro’” (1982, p. 219). Assim, o

homem é eterno desejo em direção ao outro. Não obstante, “o sujeito é aquilo que nunca é totalmente idêntico a seus papéis e identificações sociais [...]” (SAFATLE, 2003, p. 183).

Poucas situações são capazes de revelar ao ser humano sua condição original, onde o sujeito não é inteiramente natureza nem linguagem, onde ele finalmente encontra a si mesmo na medida em que se encontra no outro, mesmo que seja por um breve momento. Pautando-se pela importância do outro nessa questão, pode-se deduzir as relações amorosas como uma circunstância propícia, quando “no auge da paixão, a fronteira entre o eu e o objeto ameaça desvanecer-se” (FREUD, 2010, p. 45). No entanto, a abordagem que se quer fazer aqui corresponde à imagem que abre esse capítulo (figura 6). Com o título de “A condição humana”, a pintura surrealista de René Magritte nos revela tal condição, evidenciando a necessidade que o ser humano tem de simbolizar, de recriar o mundo por meio da linguagem – no caso, a linguagem pictórica – para a apreensão mesma do mundo real tal qual é. Desse modo, buscar-se-á discorrer sobre um tipo peculiar de criação humana que ilustra e constitui a pintura de Magritte: a obra de arte enquanto mensagem poética que revela a condição humana.

3.1 ARTE, POESIA E REVELAÇÃO

O poeta Octavio Paz nos esclarece sobre a poesia:

[...] paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos [...] quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando [...] o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. [...] A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia (1982, p. 16/17).

Octavio Paz (1982) elege o poema como obra poética por excelência, onde poesia e homem se encontram, onde forma e conteúdo são a mesma coisa. O autor, entretanto, faz questão de ressaltar que, dentre as obras humanas, o poema não é a única a transmitir poesia: “uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas” (PAZ, 1982, p. 22). Porém, assim como nem todo poema necessariamente

contém poesia, para que uma obra ou expressão artística seja poética, ela deve se converter em uma forma peculiar de comunicação: “sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido por meio da linguagem” (PAZ, 1982, p. 27).

Antes de o homem começar a criar e conceber o mundo por meio de gestos, sons, imagens e palavras, ele não era homem, era outra coisa. Segundo Paz, “o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras” (1982, p. 36). Ou seja, a condição em que se encontra o homem como tal é indissociável da linguagem.

A esse respeito, Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl afirmam que

a linguagem é morada do homem, morada insegura. [...] Sabemos – na modernidade mais do que nunca – o quanto é arbitrária a relação entre significante e significado; sabemos que as significações não foram atribuídas por Deus às coisas criadas, mas que são obras do acaso operando nas relações humanas. Não há um referente último que assegure, de um lugar fora da linguagem, a estabilidade das significações. A linguagem, de fato, é um lugar angustiante (2004, p. 16/17).

Porém, ao transcender a linguagem por meio da própria linguagem - seja ela palavra, gesto, cor ou forma - uma obra de arte purifica a linguagem, devolve-a a sua natureza original, possibilitando o que Paz chama de “revelação poética” (1982, p. 58). Tal revelação esclarece ao homem, por um instante que seja, as relações ambíguas das significações e, assim, a angústia que se origina quando ele se submete cegamente à linguagem desaparece, pois percebe, mesmo que de uma maneira que não consiga explicar, sua condição original, fruto da intersecção entre natureza primordial e autoconsciência que necessita ser simbolizada, onde não se é nem um nem outro, mas possibilidade de existência a partir de ambos.

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante. Nosso ser consiste somente numa possibilidade de ser. Ao ser não lhe resta

nada senão ser-se. [...] O homem é carência de ser mas é também conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser. Essa é sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder de sua condição. Em suma, nossa condição original não é somente carência nem tampouco fatura, mas possibilidade (PAZ, 1982, p. 187/188).

Ou seja, o eterno vazio do ser humano que gera a possibilidade de criação da própria noção de ser humano – o segredo inacessível na visão de Baudrillard; o insondável X nos termos de Žižek – embora não seja passível de simbolização, é passível, ao menos, de revelação – nesse caso – por meio da obra poética. Ao poeta, ao artista, cabe criar essas obras que propiciam a experiência poética que, mais do que dizer a verdade, criam “realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal [...]” (PAZ, 1982, p. 131). Criando outro mundo, o artista comunica algo sobre o nosso mundo, “sobre nós mesmos e [...] esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (PAZ, 1982, p. 131). Também Žižek nos indica que “somente os homens (entidades que habitam o espaço simbólico) são capazes de apresentar como falso o que é verdadeiro” (2003, p. 34). Em complemento ao argumento de Paz, pode-se citar a definição da mensagem poética do pensador Umberto Eco:

A mensagem que definimos como “poética” surge, ao contrário, caracterizada por uma ambiguidade fundamental: a mensagem poética usa propositalmente os termos de modo que a sua função referencial seja alterada; para tanto, põe os termos em relações sintáticas que infringem as regras consuetas do código; elimina as redundâncias de maneira que a posição e a função referencial de um termo possa ser interpretada de vários modos; elimina a possibilidade de uma decodificação unívoca, dá ao decodificador a sensação de que o código vigente está de tal modo violado que não sirva mais para decodificar a mensagem. Nesse sentido, o receptor vê-se na situação de um criptanalista forçado a decodificar uma mensagem cujo código desconhece, devendo, para isso, deduzir o código não de conhecimentos precedentes à mensagem. Desse modo, vê-se o receptor a tal ponto empenhado, pessoalmente, na mensagem, que sua atenção se desloca dos significados, a que a mensagem podia conduzi-lo, para a estrutura mesma dos significantes [...] (ECO, 2008, p. 95).

Não basta, porém, estar diante do poético, seja uma obra ou não, para que aconteça a revelação. A própria obra de arte só se concretiza na participação. O artista condensa a corrente poética em uma obra possibilitando que sua experiência

singular seja revivida por outros. Entretanto, como afirma Paz, “essa possibilidade só se realiza se damos o salto mortal, isto é, se efetivamente saímos de nós e nos perdemos no ‘outro’. Aí, em pleno salto, o homem [...] entre o isto e o aquilo, por um instante fulgurante é isto e aquilo [...]” (1982, p. 219/220). Não obstante, o ato de criação poética do artista também é um salto mortal: “quando o poeta [...] decide fazer frente ao silêncio ou ao caos ruidoso e ensurdecedor, e balbucia e tenta inventar uma linguagem, é ele mesmo que se inventa e dá o salto mortal e renasce e é outro. Para ser ele mesmo deve ser outro” (PAZ, 1982, p. 217).

Outras experiências além das poéticas parecem causar também uma espécie de revelação; Octavio Paz destaca a experiência religiosa, mas esclarece a distinção: “a experiência do sagrado é uma revelação de nossa condição original; do mesmo modo, no entanto, é uma interpretação que tende a nos ocultar o sentido dessa revelação” (1982, p. 176). Tal interpretação consiste na promessa de vida eterna em detrimento da vida terrena, alterando os vetores de significação entre vida e morte: “tirando-nos o morrer, a religião nos tira a vida. Em nome da vida eterna, a religião afirma a morte desta vida” (PAZ, 1982, p. 179). Nega-se assim o papel da morte na própria vida e esquece-se que “o viver consiste em termos sidos jogados para morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver” (PAZ, 1982, p.182). Segundo Paz (1982), a poesia, pelo contrário, “afirma a vida desta vida” (p. 179), “é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer” (p. 180), abre-nos uma possibilidade de “um viver que envolve e contém o morrer” (p. 188).

Tentando explicar aqui de maneira sucinta o fenômeno da revelação poética, pode parecer que ela se dá de maneira automática a partir do momento em que alguém se predispõe a fruí-la. Tal raciocínio seria equivocado. O filósofo da estética, Luigi Pareyson, considera o processo de leitura singular proporcionada por uma obra de arte como uma interpretação, no sentido em que “interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz equação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem olha” (PAREYSON, 1997, p. 226). Ele prossegue:

[...] a interpretação exige um processo. Com efeito, trata-se de sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra, e é preciso procurar esta correspondência, [...] senão a revelação não acontece e a vontade de penetração fica frustrada, desembocando na incompreensão (PAREYSON, 1997, p. 226).

Partindo desse pressuposto, percebe-se que a obra de arte possui um caráter de permanente abertura, dado que “a interpretação é múltipla, e esta sua multiplicidade tem certamente a ver não só com a inexauribilidade da obra, mas também com a diversidade das pessoas, sempre novas, dos intérpretes” (PAREYSON, 1997, p. 231/232). Desse modo, “a arte realiza o mais difícil conceito de socialidade, porque ela fala a todos, mas a cada um de seu modo, e assim assegura uma universalidade através da individualidade e institui uma comunidade através da singularidade” (PAREYSON, 1997, p. 123).

Também pode parecer até aqui que a figura do artista seja a de alguém acima das outras pessoas da sociedade, já que possuiria a capacidade única de criar obras capazes de nos causar revelação. Tal consideração seria outro equívoco e é peculiar a uma noção moderna da imagem do poeta. Essa questão parece estar relacionada a um fenômeno típico - porém não exclusivo - do artista: a inspiração. A inspiração sempre fora considerada um mistério e isso não constituía necessariamente um problema: “ao contrário, era um fenômeno que podia se inserir naturalmente no mundo e que, longe de contradizer a existência deste, afirmava-a” (PAZ, 1982, p. 195). Podemos citar a “Ilíada”, de Homero, ou “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri como exemplos de obras poéticas que afirmam o mundo em que foram concebidas. “Para os poetas do passado a inspiração era algo natural, precisamente porque o sobrenatural fazia parte de seu mundo” (PAZ, 1982, p. 206). Sobre isso, nos diz Pareyson:

[...] é possível que naturalmente através da personalidade do artista penetre na arte a alma do povo e da sociedade em que ele vive, a ponto de que o canto singular de um poeta se torne a saga coletiva de um povo, a ponto de que toda a história artística de um povo revele seu espírito coletivo e as grandes características nacionais. [...] Precisamente porque a alma do povo penetra na arte através da espiritualidade pessoal do artista, o aspecto social e o aspecto pessoal, em tal caso, são inseparáveis e representam o inteiro e indivisível “mundo” da obra (1997, p. 119).

A partir do movimento cultural iluminista, surgido na Europa na segunda metade do século XVII, que propagava o domínio da razão sobre o mundo, a inspiração, inapreensível pela racionalidade, começou a se tornar um problema, pois não se conseguia explicá-la. Sua existência passa a se tornar intolerável, pois sua inexplicabilidade nega a crença depositada na razão e, logo, nega também tudo que

fora feito em nome da razão, nega o mundo moderno com suas revoluções dos modos de produção e a ascensão da burguesia. Já que não se pode explicá-la, esforça-se para negá-la (PAZ, 1982, p. 196/197).

Negar a existência da inspiração é negar a própria existência do poeta; e o artista, que já não encontra mais seu lugar no mundo, passa a condená-lo. O poeta se vê dilacerado, “dividido entre a moderna concepção do mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração” (PAZ, 1982, p. 201). Desse modo, “o poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é ‘ninguém’. [...] a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas” (PAZ, 1982, p.296). Paradoxalmente, “o eu do poeta cresceu na proporção direta do estreitamento do mundo poético” (PAZ, 1982, p. 212). Ou, nas observações de Marshall Berman, “a imagem antipastoral do mundo moderno gera uma visão notavelmente pastoral do artista moderno [...]” (2007, p. 186).

3.2 ARTE NA MODERNIDADE

Como vimos no primeiro capítulo, com o progresso cada vez maior das pesquisas científicas em fins do século XVIII e início do século XIX, surgiu a fotografia, a primeira das imagens técnicas. Como nos mostra o artista Gianguido Bonfanti,

até então, os artistas eram incumbidos de registrar em imagens a realidade, os grandes personagens, os feitos da história e da mitologia e o retrato de quem tivesse meios para pagar. Com a máquina fotográfica, o registro do presente se tornou imediato e perfeito. [...] Os artistas, que haviam muitas vezes sido peças fundamentais para as estruturas de poder, aliados de grande importância para as classes dominantes, perderam funções que garantiam dinheiro e prestígio (2009, p. 10).

Pode-se argumentar que tal situação se refere apenas aos artistas pictóricos como pintores e desenhistas. No entanto, é necessário lembrar que a fotografia, mais do que um novo modo de produzir imagens, é a condensação visual de um novo modo de pensar. Assim, Berman constata a partir das considerações do cronista moderno Baudelaire:

Como a fotografia é capaz de reproduzir a realidade com mais precisão do que nunca – para mostrar a “Verdade” -, esse novo meio é “o inimigo mortal da arte”, e, na medida em que o desenvolvimento da fotografia é produto do progresso tecnológico, “Poesia e progresso são como dois homens ambiciosos que se odeiam. Quando seus caminhos se cruzam, um deles deve dar passagem ao outro” (2007, p. 168).

A própria fotografia, embora utilizada como meio artístico posteriormente, marginaliza as outras representações incapazes de “reproduzir a realidade” tão bem quanto ela. Nota-se ainda que, quando utilizada como forma de arte, a fotografia tende a subverter sua função de representação crível da realidade (figura 7).



Figura 7 – Lágrimas, Man Ray, 1930 – 1932.

A época em que surgiu a imagem técnica se põe a negar a existência da poesia, e desse modo, não só nega a existência aos poetas, como faz com que o próprio artista entre numa crise interior: “para eles, afirmar sua existência era um ato incompatível com a ideia que tinham de si e do mundo. Eis porque, com frequência, esses poetas rechaçam e condenam o mundo” (PAZ, 1982, p. 205). Logo, “a

modernidade é o primeiro período da história em que presenciamos conflitos entre os artistas e a classe dominante, a nova burguesia” (BONFANTI, 2009, p. 11).

Desse conflito iniciado no século XIX desenvolve-se a arte moderna e suas vanguardas em constante atrito com os cânones artísticos que, mais do que condenar o mundo moderno em que nascera, o fazia justamente em nome das promessas não cumpridas da modernidade, para reinserir na vida moderna a poesia que ficara para trás na marcha pelo progresso. Não obstante, dialogavam com os avanços científicos mais recentes, como mostra o artista-pesquisador, Edgar Franco:

Com o avanço gradativo das ciências e o surgimento constante de novas teorias e campos de investigação desde a segunda metade do século XIX, cada vez mais as teorias científicas serão apropriadas e reconfiguradas pelos artistas, alguns deslumbrados pelas novidades e pelo constante rompimento de paradigmas estabelecidos, outros seduzidos pelos procedimentos metodológicos e experimentais dos cientistas, apoderando-se deles [...] para as suas criações artísticas (2006, p. 15).

Assim, como exemplifica o filósofo Zygmunt Bauman, temos “impressionistas da ótica antinewtoniana, cubistas da anticartesiana teoria da relatividade, surrealistas da psicanálise, futuristas dos motores de combustão e das linhas de montagem” (1997, p. 124).

Logo, têm-se alguns pontos em comum entre os movimentos de vanguarda:

[...] todos estavam imbuídos de espírito pioneiro, todos olhavam fixamente para a condição presente das artes com nojo e aversão, todos eram críticos a propósito do papel atualmente atribuído às artes na sociedade, todos zombavam do passado e ridicularizavam os cânones que este acalentava, todos teorizavam a respeito de seus próprios recursos, atribuindo um sentido histórico mais profundo a suas realizações artísticas; todos seguiram o modelo dos movimentos revolucionários, preferiram agir coletivamente, criaram e coordenaram irmandades semelhantes a seitas, discutiram ardentemente programas comuns e escreveram manifestos; todos olharam para além do reino das artes propriamente ditos, encarando as artes e os artistas como tropas avançadas do exército do progresso, precursoras coletivas dos tempos ainda por vir, esquemas preliminares do modelo universal de amanhã [...] (BAUMAN, 1997, p. 123).

Ao se colocar à frente da sociedade, conseqüentemente a arte moderna se coloca à parte do presente desta. Para Berman, “a adequada relação entre arte moderna e vida moderna veio a ser a ausência de qualquer relação” (2007, p. 42).

Para o autor isso constitui um problema ao passo que a arte do século XX tende a perder a conexão com a realidade cotidiana das pessoas, mas reconhece que a relação moderna entre arte e vida é mais nublada do que parece, ao perceber que o século XX “fomentou uma espetacular arte moderna; porém, nós, parece que esquecemos como apreender a vida moderna de que essa arte brota” (2007, p. 35).

Octavio Paz nos esclarece a via de mão dupla arte-vida na modernidade:

A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro de nosso mundo. A volatilização se opera em dois sentidos: aquilo de que o poeta fala não é real – e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido à mercancia – e além disso a criação poética não é uma ocupação, um trabalho ou atividade definida, já que não é possível remunerá-la. Daí o poeta não ter *status* social. A polêmica sobre o “realismo” se iluminaria com outra luz se aqueles que atacam a [arte] moderna por causa de seu desdém pela “realidade social” compreendessem que não fazem outra coisa senão reproduzir a atitude da burguesia. A poesia moderna não fala de “coisas reais” porque previamente se decidiu abolir toda uma parte da realidade: precisamente aquela que, desde o nascimento dos tempos, tem sido o manancial da poesia. [...] Ninguém se reconhece na [arte] moderna porque fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antes dessa operação cirúrgica. Num mundo de coxos, aquele que diz que há seres com duas pernas é um visionário, um homem que se evade da realidade. Ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras (1982, p. 297).

Vê-se assim que a arte moderna encontrava-se num paradoxo: como vanguarda colocava-se à frente dos conceitos comuns de sua época justamente para preparar o caminho para os demais indivíduos da sociedade; no entanto, tal arte era rechaçada - ao menos a princípio – pela maioria do público. Não poderia ser diferente já que, como vimos, o homem moderno perdeu a capacidade de se reconhecer na poesia de uma obra de arte. Porém, no caso da obra de vanguarda, ela tanto mais agregou valor poético e *status* de arte moderna quanto mais rejeitada pelo público (BAUMAN, 1997, p. 125). Caso emblemático foi a recomendação do escritor Oswald de Andrade, um dos promotores da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, para que os descontentes com as apresentações que ocorreriam no evento jogassem tomates ao palco.

Embora seja impossível valorar em cálculos a poesia de uma obra, a arte de vanguarda passa a adquirir certo valor de troca comum a qualquer mercadoria da sociedade capitalista à medida que passa a ser apropriada pela burguesia como símbolo de prestígio. Em grande parte, a aceitação da arte moderna não ocorreu através do reconhecimento de seu potencial poético, da descoberta de si mesmo que o público poderia encontrar em suas obras, mas pela assimilação delas por uma elite carente de símbolos concretos que legitimassem sua posição acima das massas, assim ela poderia “simultaneamente exibir o seu próprio bom gosto e sua distância do resto feito de incultos e sem gosto” (BAUMAN, 1997, p. 126). Nesse ponto, as próprias quebras de barreiras propostas pelas vanguardas se tornaram canônicas.

Encurralada nesse paradoxo, mais do que condenar a realidade moderna - que no início do século XX via toda perspectiva de dias melhores que pregava ir por água abaixo com a Primeira Guerra Mundial - a arte se viu na necessidade de condenar a própria arte instituída. Assumiram essa missão os artistas do movimento dadaísta que criaram obras as quais não apenas buscavam questionar os preceitos artísticos dos movimentos anteriores e/ou paralelos dentro daquilo que se considerava arte, mas colocavam em xeque o próprio conceito do que seria arte. Os poemas dadaístas eram escritos a partir de palavras sorteadas aleatoriamente, enquanto suas obras visuais se apropriavam de objetos utilitários sem nenhum valor estético retirando-os de seu contexto cotidiano e reinserindo-os em exposições artísticas e, assim, realizavam uma crítica radical às instituições artísticas, como museus e galerias, e explicitavam que, aquilo que fazia uma obra ser reconhecida como arte na modernidade, dependia mais do modo como era exposta no espaço social e da maneira como era apropriada pelo sistema capitalista do que de uma verdade inerente à obra. Peça emblemática desse movimento é “A Fonte” (figura 8) de Marcel Duchamp, na qual o artista refuncionaliza um urinol como obra de arte ao acrescentar a assinatura de um pseudônimo e exibindo-o em uma exposição de arte moderna em Nova York, criando assim uma nova categoria na qual a escultura é substituída pelo objeto industrial ao colocá-lo no contexto artístico.



Figura 8 – A Fonte, Marcel Duchamp, 1917.

O que se vê hoje em dia como consequência do gesto de negação dadaísta que ironizava e desafia a noção de artista como gênio individual e de arte como campo privilegiado, distante da vida comum das demais pessoas, não foi uma reformulação da função social da instituição arte, mas uma reformulação da própria natureza artística. Qualquer obra ou objeto ficou passível de ser considerado arte, independente de qualquer verdade interna da obra: “o poder estratificante pertence, hoje, não tanto às criações artísticas, quanto ao local em que são contempladas ou compradas. A esse respeito, porém, as obras de arte não diferem de outras utilidades mercáveis” (BAUMAN, 1997, p. 128). É certo que alguns artistas contemporâneos produzem suas obras de modo a tentar fugir dessa condição, como aqueles que as criam em espaço público e com seus próprios recursos, por exemplo. Porém, também é certa a habilidade das empresas e seus empreendedores – inclusive aquelas/es que lidam com arte - de extrair lucro de qualquer situação. O artista de rua Banksy mostra em seu filme com o sugestivo

título de *Exit trough the gift shop* (Saída pela loja de presentes, EUA, 2010) como alguém com pretensões de ganhar dinheiro com arte consegue - através de alguns contatos e com uma auto-propaganda estratégica - se tornar em pouco tempo um artista reconhecido e bem-sucedido; e como galerias e casas de leilões se apropriam de seus graffites nos muros de Londres para o mercado de arte.

No entanto, segundo Bauman, o que caracteriza particularmente o que se entende por arte contemporânea é sua natureza autorreferente: “as artes dos nossos dias [...] não [mais] se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade auto-suficiente nesta” (BAUMAN, 1997, p. 129). Assim como a cultura do simulacro constatada por Baudrillard desde meados da segunda metade do século XX, a arte que se desenvolveu a partir daí tende a simular a própria existência da arte, já que, como vimos no capítulo anterior, os símbolos que realizam a mediação de nossa relação com o mundo se corromperam e passaram a se referir a eles próprios, simulando a própria existência de uma realidade que antes pretendiam representar.

Para Bauman (1997), tais circunstâncias possibilitam um campo privilegiado para o artista, agora que ele não se vê mais preso a nenhum aspecto da realidade cotidiana, ele se torna livre pra criar o que quiser como nunca antes na história da humanidade. O artista contemporâneo não lida necessariamente com significados preexistentes de modo a criar uma obra que faça a representação que considera adequada a eles; ele mesmo é quem cria os significantes que darão sentido à obra. Tal característica se tornou tão aguda que, “na arte contemporânea”, como declara Sandra Rey, “se não conhecemos a proposta e o modo de trabalhar do artista, dificilmente conseguimos apreender a obra. Temos que ter explicações sobre a proposta e o modo de fazer do artista” (1996, p.90).

Voltando às características daquilo que é considerado como arte contemporânea (ou pós-moderna), Bauman aposta nela como uma força subversiva, sugerindo que “o significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente revelando o segredo do significado [...]” (1997, p. 136). Nesse sentido, as artes plásticas de nossos dias explicitariam aquilo que a ideia de poesia de Paz apenas insinua. Explicitariam ainda a própria natureza do significado da arte, como nos explica o professor Kennedy Piau:

A história da arte [...] é a história das obras de arte, ou melhor, a história dos juízos de valor sobre as obras de arte. A obra de arte é uma coisa, um produto do trabalho humano que pode ser percebido através de sua forma. A arte é um sistema de idéias que cria as condições para formulação de juízos de valor sobre as obras. Os critérios ou os parâmetros que possibilitam esses julgamentos são construídos historicamente (2005, p. 4).

Entretanto, qualquer aspecto subversor possível na prática da arte contemporânea fica comprometido por sua hermeticidade que, inclusive, como citado por Rey, exigiria o conhecimento prévio não apenas de uma época, cultura ou contexto social em geral, mas necessariamente também do modo de produção do artista que criou esta ou aquela obra. Como constata a pesquisadora Maria Lucia Bueno, “se, no mundo da arte moderna, a sua impopularidade se constituía como um valor [...], no contexto da arte contemporânea ela se converteu num obstáculo” (2005, p. 142). Por conseguinte, paralelo ao desenvolvimento da linguagem artística descrito nas páginas anteriores, desenvolveu-se também a produção de bens com aparente natureza artística que agrega características da técnica que discorreremos em relação à imagem no capítulo anterior: a indústria cultural. Nela, segundo Piau:

[...] o lazer, até então considerado como uma conquista social, passa a ser questionado na medida em que o mercado organiza-se para transformá-lo em um ramo da atividade econômica, estruturando atividades e serviços de lazer que visam fundamentalmente à obtenção de lucros. Desse modo, o desenvolvimento artístico (produção e recepção) concebido como opção de complementação cultural na ocupação do tempo livre sofre os efeitos da mercantilização do lazer deixando de se constituir como alternativa às obrigações alienadas e alienantes (2005, p. 9).

Assim, embora sejam produzidos objetos de consumo que se apropriam de estéticas artísticas e, muitas vezes, da reprodução de obras de arte fora de seu contexto original; tais objetos dificilmente se constituem como portadores de poesia, dando forma àquilo que conhecemos como “cultura de massa”. Umberto Eco nos explica que

a situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública. [...] Mas paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob forma de mensagens formuladas segundo o código da

classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria. [...] a cultura de massa, o mais das vezes, representa e propõe situações humanas sem conexão alguma com as situações dos consumidores, e que, todavia, se transformam para eles em situações-modelo (2008, p. 24/25).

O estabelecimento da cultura de massa se tornou possível graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação em massa como jornais, revistas, a televisão e o cinema, por exemplo, que, por sua vez, se tornaram extremamente eficazes devido ao desenvolvimento das imagens técnicas que vimos anteriormente. Os meios de comunicação em massa, ou *mass media*, têm a potencialidade de serem canais eficientes para a disseminação da cultura produzida pelo mesmo povo que a consome em virtude de suas próprias necessidades. No entanto, pautada pelo capital, “a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais [...]” (ECO, 2008, p. 49). Logo, para garantir o consumo daquilo que produz “os *mass media* tendem a provocar emoções intensas e não mediatas; [...] ao invés de simbolizarem uma emoção, de representá-la, provocam-na; ao invés de a sugerirem, entregam-na já confeccionada” (ECO, 2008, p. 40). Assim como as imagens técnicas, o produto da cultura de massa tende a “emancipar” o homem de pensar conceitualmente.

Na primeira metade do século XX, Walter Benjamin (1987, p. 180) percebia que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade [...]”. Nesse sentido, Octavio Paz nota com pessimismo que

muitos poetas contemporâneos, desejosos de salvar a barreira de vazio que o mundo moderno lhes impõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo. Só que já não há povo – há massas organizadas. E assim, “ir ao povo” significa ocupar um lugar entre os “organizadores” da massa. O poeta se converte em funcionário (1982, p. 49).

Desse modo, Berman constata “que até mesmo as idéias mais subversivas precisam manifestar-se através dos meios disponíveis no mercado. [...] essas ideias se expandirão e enriquecerão o mercado, colaborando, pois, para ‘incrementar o capital’” (2007, p. 144). Percebendo isso, muitos artistas assumem uma atitude de

protesto e reserva quanto aos meios de cultura de massa. Para Eco, no entanto, tal atitude seria um equívoco:

A esta altura, toda a atenção se desloca para o modelo [de cultura de massa] como todo incindível, e a única solução é vislumbrada como total negação do modelo. Estamos no campo das abstrações e das mal-entendidas presunções de totalidade: nesse ponto, ignora-se que, no interior do modelo, continuam a agitar-se as contradições concretas, que ali se estabelece uma dialética de fenômenos tal que cada fato que modifique um aspecto do conjunto, embora aparentemente perca relevo ante a capacidade de recuperação do sistema-modelo, na verdade nos restitui não mais o sistema A inicial, mas um sistema A¹. Negar que uma soma de pequenos fatos, produtos da iniciativa humana possam modificar a natureza de um sistema, significa negar a própria possibilidade das alternativas revolucionárias, que se manifestam apenas num dado momento, em seguida à pressão de fatos infinitesimais, cuja agregação (embora puramente quantitativa) explodiu numa modificação qualitativa (2008, p. 51).

Logo, percebe-se “[...] a necessidade de uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa. O silêncio não é protesto, é cumplicidade; o mesmo ocorrendo com a recusa ao compromisso” (ECO, 2008, p. 52). É importante notar que, no momento, a cultura de massa não se constitui mais unicamente como o modelo analisado por Umberto Eco, ou seja, “[...] manobrada por ‘grupos econômicos’ que miram fins lucrativos, e realizada por ‘executores especializados’ em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável [...]” (2008, p. 50/51). Com a disseminação da internet como meio de comunicação é possível vislumbrar as previsões flusserianas (2008) que nos mostram que, dentro em breve, todos seremos potenciais criadores de cultura e poderemos compartilhar nossas criações sem a necessidade de mediação de canais comunicacionais administrados diretamente por grupos econômicos.

Entretanto, como percebe o pesquisador em arte Silvio Zamboni (2006, p. 48, 49), não basta o avanço dos meios técnicos para uma resolução das contradições do sistema em que eles se desenvolvem: “as tecnologias [...] *per se*, não criam ideias novas e revolucionárias, mas servem para criar novas perspectivas dentro do mesmo paradigma, do mesmo conjunto de ideias já estabelecido”. As condições a serem dribladas, como se vê, vão além dos meios técnicos. Nesse sentido, Guy Debord afirma que

o indivíduo que foi marcado pelo pensamento espetacular empobrecido, mais do que qualquer outro elemento de sua formação, coloca-se de antemão a serviço da ordem estabelecida, embora sua intenção subjetiva possa ser o oposto disso. Nos pontos essenciais, ele obedecerá à linguagem do espetáculo, a única que conhece, aquela que lhe ensinaram a falar. Ele pode querer repudiar essa retórica, mas vai usar a sintaxe dessa linguagem. Eis um dos aspectos mais importantes do sucesso obtido pela dominação espetacular (DEBORD, 1997, p. 191).

Consideradas as questões apresentadas, parece cada vez menos alcançável a realização do potencial revelador das obras de arte. Por sua vez, Luigi Pareyson problematiza o caráter revelador como aspecto essencial da arte ao mesmo tempo em que aprofunda a relação entre o evento de uma revelação poética e o processo de instauração de uma obra de arte:

Aquilo que alguns dizem da arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo supra-sensível, da idéia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. Mas a arte não tem, de per si, uma função reveladora ou cognoscitiva, e menos ainda se reduz a conhecimento, sobretudo quando se atribui um caráter contemplativo ao conhecimento. O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visível, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador [...]. Por exemplo, ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e esses olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer (PAREYSON, 1997, p. 24/25)

Para Pareyson, a revelação poética é possível justamente por ser continuação de um processo de criação artística, considerando que a obra de arte “revela a sua perfeição somente a quem sabe considerá-la como a conclusão de um processo, [...] a quem sabe resgatá-la da sua aparente imobilidade para colhê-la no movimento de onde nasceu [...]” (PAREYSON, 1997, p. 207). O teórico e artista, René Passeron, por sua vez, define o movimento de criação de uma obra artística como “poiética”. Em termos mais precisos: “a poiética não é a criação. É o pensamento possível da criação” (PASSERON, 2004, p. 10). O termo poiética,

inserido aqui por Passeron, difere em certo ponto da ideia de poética que vem sendo abordada até aqui. Vejamos. Segundo Pareyson,

[...] uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. A atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte (1997, p. 17/18).

Nesse sentido, para Passeron, “conforme os séculos, conforme as artes, conforme as culturas, os temas poiéticos variam, assim como o sentido ou o valor atribuído à própria criação” (2004, p. 14). Todavia, ao se utilizar do termo poiética, adentra-se no campo da pesquisa em arte:

Na arte, a poiética, estuda apenas a conduta criadora... Passando da estética, cujo objeto é imenso, à poiética, ocupada unicamente com a conduta humana no que ela tem de criador, remontamos não só de um objeto amplo a um objeto cerrado, mas, por uma mutação de consideráveis conseqüências, da filosofia da sensibilidade à da ação. [...] O artista, por exemplo, não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas ele é daqueles que passam ao ato. Aliás, a poiética se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários que o ligam à obra em execução (PASSERON, 1997, p. 108).

Logo, nas relações aqui estabelecidas, a poiética é a sequência natural da ideia de poética no que concerne a investigação em arte. Em ambos os casos, porém, se reitera a ideia de condição original do ser humano, ou seja, a condição de possibilidade de criação de si mesmo, passível de ser revelada por uma obra de arte como vimos em Paz (1982).

3.3 PESQUISA EM ARTE

Ao adentrar no campo da pesquisa em arte, tratamos, no campo acadêmico, da obra de arte em seu aspecto formativo. Sandra Rey nos contextualiza:

Pesquisa em arte, ênfase de Poéticas Visuais, delimita o campo do artista pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho [...] assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. [Diferente da] pesquisa sobre arte, [que] referencia as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte a partir do *produto final* [...], esta modalidade de pesquisa no contexto universitário, a nosso conhecimento, iniciou na Universidade de Paris I, início dos anos 80. [...] O artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário, concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer [artístico] com a produção de conhecimento (1996, p. 82, grifos da autora).

Diferentemente da pesquisa em ciência, onde se define antecipadamente um aspecto da realidade para ser estudado como objeto da pesquisa, no caso da pesquisa em arte “o objeto de estudo não existe como um dado preliminar no referencial teórico [...]. Ele precisa ser criado com o corpus da pesquisa e ser lançado como uma seta. São as interpelações da práxis que direcionarão a pesquisa teórica” (REY, 1996, p. 90). Logo, a relação entre aquele que pesquisa e aquilo que é pesquisado também sofre alterações. O artista-pesquisador Jean Lancri nos mostra que “enquanto um pesquisador em Ciências deve distanciar-se em relação ao seu objeto de estudo, [...] e, como se diz, se retira do campo da episteme, o pesquisador em artes plásticas, ao contrário, nele penetra com temeridade” (2002, p. 30). Assim, “em arte [...] é bom que o autor se faça reconhecer como tal; na ciência, ao contrário, é bom que o autor se faça esquecer como tal” (LANCRI, 2002, p. 32).

Bom, se não há um objeto definido *a priori*, por onde deve começar a pesquisa? Novamente esclarece Lancri: “muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância” (2002, p. 18). O meio mencionado por Lancri se refere à poiética do artista-pesquisador que, por sua vez, levanta questões que não se resolvem apenas na criação de suas obras. Muitos artistas procuraram teorizar acerca de suas poiéticas para tentar compreender seu próprio fazer artístico; os pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee, por exemplo, assim como Edgar Allan Poe, na literatura. A lista não acaba aí, e não é o objetivo aqui prolongá-la. Mas afinal, como estabelecer um projeto de pesquisa nessas condições? Retomemos:

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura

diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo (REY, 2002, p. 132).

Assim sendo, a obra artística, o objeto de estudo, de que trata a presente pesquisa em arte é o quadrinho de título Américo presente no início deste trabalho, embora, na verdade, sua instauração tenha se realizado concomitantemente à redação deste mesmo texto, cuja reflexão teórica orienta a obra a se instaurar:

Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de moebius. (REY, 2002, p. 125/126).

Passeron nos esclarece que “o objeto da poiética é certamente restrito – a conduta criadora – mas o campo de investigação em que tal conduta pode ser percebida é novamente um campo estendido [...]” (1997, p. 108). Assim, a pesquisa em arte se estabelece como um campo multidisciplinar, buscando teorias de outros domínios do conhecimento além da arte, como os conceitos filosóficos, psicanalíticos e da comunicação utilizados neste trabalho. Como sugere Rey, “[...] de maneira geral, é melhor terminar o trabalho prático antes da redação de qualquer texto final, mas a realidade é que grande parte das duas pesquisas, a prática e a teórica, é levada concomitantemente” (2002, p. 135/136). E aí se estabelece outra dificuldade de tal metodologia: “[...] como, no momento em que deve apresentar seu assunto de tese, vai [o artista-pesquisador] encontrar palavras para dizer aquilo que ele ignorava que gostaria de dizer antes de tê-lo dito?” (LANCRI, 2002, p. 27). Como evidencia Rey,

a obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar a si mesmo, colocando-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra (1996, p. 87).

Portanto, é no momento de investigação do processo de instauração da obra que se define o objeto da pesquisa, e aqui, no caso, é na redação deste processo que ele se dá a conhecer. Cabe no momento, porém, tentar justificar adequadamente a utilização da metodologia de pesquisa em poéticas visuais em relação ao corpo teórico apresentado até aqui.

Como vimos no capítulo anterior, a linguagem humana se transformou no decorrer da história de maneira que, recorrentemente, se invertessem os pólos de significação entre homem e linguagem: o homem passa a viver em função da linguagem que ele mesmo criou em vez de se utilizar da linguagem em função de seu viver. Na contemporaneidade, é por meio das imagens técnicas, produzidas por aparelhos, que a linguagem se manifesta de maneira mais radical. Tamanho é o domínio das imagens técnicas que alguns afirmam que não existe mais sequer representação – do mundo pela imagem -, mas sim simulação: as imagens contemporâneas se tornam autorreferentes simulando um mundo que não se consegue mais enxergar diretamente. Nesse contexto em expansão, certas previsões nos indicam que futuramente todos seremos livres por meio das imagens, de tal maneira que não se perceberá o quanto seremos escravos delas.

De modo a fazer frente a tal situação busca-se relevar a importância da linguagem artística nesse contexto. Como visto em Paz (1982), a obra de arte, mais do que revelar alguma verdade de nossa realidade, possui sua própria verdade, cria sua própria realidade que, não obstante, dialoga com nossa visão de mundo:

A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados. A obra instaura um mundo [...] e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações (REY, 2002, p. 131).

Assim, uma pesquisa que parte de uma obra de arte em seu aspecto formativo, durante a geração de linguagem através do processamento de significados, aborda oportunamente a concepção de realidade como produto humano. Como nos diz Passeron, “[...] toda criação seria não somente o *remake* de obras anteriores, mas um ultraje ao real, ultraje concebido pelos conservadores como um delito cultural e até moral” (2004, p. 13). A pesquisa acadêmica tradicional, porém, faz parte do mesmo real ultrajado pela criação artística e, justamente por

isso, uma pesquisa em arte pode ser considerada ultrajante ao meio acadêmico, como nota Lancrri:

O que faz [o pesquisador em arte] senão espreitar, como uma prostituta, no cruzamento da Estética, da História da Arte e das outras Ciências Humanas? E o que é mais, trabalhando sempre na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística, ele não pode, aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativa ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los (2002, p. 24).

Visto que a arte “[...] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1997, p. 26), logo, o modelo de desenvolvimento da pesquisa em arte, de certo modo, se cria, também, durante a pesquisa. Assim nos esclarece Lancrri:

[A pesquisa em arte] deve, certamente, responder [à] exigências específicas [...] (assim, é claro, como às exigências gerais de rigor que condicionam a aceitação, pela comunidade científica, de qualquer pesquisa). Mas o modelo de semelhante tese continua aberto. Melhor ainda: com cada pesquisa, esse modelo deveria ser reinventado. Parafraseando o título de um célebre romance por colagens de Max Ernst, poder-se-ia dizer que a tese em artes plásticas é *uma tese 100 modelos*. Ela fica para sempre sem modelo, pois há para ela tantos modelos quanto pesquisadores. Esse *modelo de uma tese 100 modelos* teria, portanto, de perdurar *como tal* (2002, p. 22, grifos do autor).

Como já se disse, “[...] uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-las por traves*” (LANCRI, 2002, p. 19, grifos do autor). Sobre a relação entre prática e teoria, Lancrri continua:

[...] para nosso pesquisador, não se trata de juntar prática e teoria – tarefa impossível, salvo para um pesquisador de exceção – mas, antes, de ligá-las, em outras palavras, de instalar-se na postura que consiste em relançar uma ao nível da outra (2002, p. 25/26).

Destarte os argumentos utilizados, pode ser que ainda existam dúvidas como: por que a necessidade de se criar uma obra de arte em uma pesquisa acadêmica? Por que não criar tal obra fora da academia, como a grande maioria das outras obras? Justamente porque é por meio da pesquisa em arte que a obra em processo

se justifica, já que nela se revela, durante o processo de instauração da obra, sua base teórica que lhe dá sustentação, embora tal base possa não aparecer explícita na obra acabada. Tal dimensão teórica, tão importante quanto a obra em si, torna a obra possível e só se evidencia – muitas vezes para o próprio artista-pesquisador – no desenvolvimento da pesquisa. Toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica: “a teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa, o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente aparente” (REY, 2002, p. 127).

Na pesquisa em arte, aliando prática e teoria, um elemento explica o outro como numa fita de moebius - metáfora esta utilizada por Rey (2002) em uma citação anterior – onde, ao deslizar por uma superfície passa-se do interior para o exterior, e vice-versa, sem perceber. Tal movimento não deixa de ser um movimento circular, semelhante àquele proporcionado ao olhar pelas imagens tradicionais, como descrito por Flusser (2009) no capítulo anterior. Porém, esse movimento circular não quer dizer que ao final da pesquisa o artista-pesquisador se encontre no mesmo lugar onde começou, não significa que tenha andado em círculos em torno de um objeto, mas sim que foi nesse processo circular que se criou o objeto e o campo da pesquisa.

Nesse caso, entretanto, tal trajeto circular estaria livre das mistificações características da época em que as imagens tradicionais predominavam na linguagem humana – tanto que Flusser (2009) considera “mágico” o olhar possível pelas imagens tradicionais. Mas, na atualidade, esse movimento circular seria resgatado justamente por ter conhecimento de que a linguagem, qualquer que seja ela, está em constante processo e sujeita aos tensionamentos entre seus significantes e significados que, por sua vez, não partem de fora, mas surgem necessariamente de seu interior. Não obstante, “[...] a poética apóia-se menos na vida como realidade dada, que se pode certamente usufruir e maravilhar-se com ela, do que no espírito como vazio aberto à difícil superação criadora do homem por si mesmo” (PASSERON, 1997, p. 114).

Além disso, as aproximações e distanciamentos entre as investigações em arte e em ciência são bem mais sutis do que se imagina. Discorrendo sobre isso, Franco percebe que,

apesar do conhecimento científico não ser estruturado em certezas, como no início se podia acreditar, a rigidez metodológica dava às

pessoas uma sensação de credibilidade que os artistas gostariam de ver para com suas obras. É claro que a ciência, assim como a arte, é um amplo universo construído mais sobre incertezas e constantes quebras de modelos pré-estabelecidos do que propriamente em certezas, mas o racionalismo de seus procedimentos passou a ser respeitado como forma legítima de perscrutar a verdade, enquanto a arte sempre esteve ligada historicamente à gnose, ao misticismo e à intuição [...] (2006, p. 16).

Por conseguinte, como constata a professora Marta Dantas,

[...] a visão científica do mundo fica mutilada se ela não inclui o observador-criador. O objetivo de qualquer conhecimento não é descobrir o segredo do mundo em uma palavra-chave, mas dialogar com o mistério do mundo. [...] a subjetividade do pesquisador, até então negada e tida como um empecilho ao “verdadeiro” conhecimento, é levada em consideração, não é tida como uma ilusão, mas como uma outra parte do real, não menos importante. Contemporaneamente se admite a aliança entre investigação e imaginação [...] (2005, p. 160).

Contudo, pode-se ainda questionar a relevância de tal metodologia de pesquisa, e, nesse momento, uma passagem utilizada por Žižek vem bem a calhar como metáfora:

No diálogo (por sua vez, excessivamente humanista e sentimental) de *Spartacus*, de Stanley Kubrick, há uma troca de ideias entre Espártaco e um pirata que se oferece para organizar o transporte dos escravos pelo Adriático. O pirata pergunta francamente a Espártaco se ele sabe que a revolta dos escravos está condenada, e que mais cedo ou mais tarde os rebeldes serão esmagados pelo exército romano; também pergunta o que ele faria se admitisse que a derrota dos escravos é inevitável: ele continuaria a lutar até o fim? É claro que a resposta de Espártaco é afirmativa: a luta não é apenas uma tentativa pragmática de melhorar a condição dos escravos, é uma rebelião baseada em princípios, em nome da liberdade; assim, mesmo que sejam vencidos e mortos, a luta não será em vão, porque estarão afirmando seu compromisso incondicional com a liberdade – a tentativa, a própria ação, já é um sucesso, uma vez que ilustra a ideia imortal de liberdade (2012, p. 16).

Assim como tais escravos tem sua liberdade afirmada na luta para serem livres; assim como a linguagem se faz pela língua dos homens antes mesmo dos homens saberem o que dizem; assim como a arte é um fazer que enquanto se faz inventa o modo de fazer em consonância com o processo de descoberta daquilo que se quer criar; a pertinência da pesquisa em arte, longe de depender da relevância

posterior de seus resultados – neles incluso uma obra de arte -, afirma-se na própria experiência da pesquisa: “[...] a obra em processo não pode ser pensada como meio para atingir um determinado fim, mas como devir” (REY, 1996, p. 88). Para tanto é preciso uma visão além da visibilidade.

Lancri nos diz que “[...] a pesquisa em artes plásticas, considerada em sua mais crítica função, não preconiza um outro uso de racionalidade, mas prioriza o uso de uma outra racionalidade” (2002, p. 28). Flusser, por sua vez, diz que “[...] estamos pensando do modo pelo qual ‘pensam’ computadores [...], que estamos pensando de tal maneira porque a fotografia [e qualquer outra imagem técnica em geral] é o nosso modelo, [que] foi ela que nos programou para pensar assim” (2009, p. 73). Nesse caso – e no âmbito dessa pesquisa É esse o caso – não seria justamente “o uso de uma outra racionalidade” aquilo que precisamos?

4 QUADRINHOS, A ARTE ALÉM DA VISIBILIDADE

ARTE. A ARTE É UMA COISA TÃO BONITA, NÉ PESSOAL? TEMOS A ARTE PARA NÃO MORRERMOS PELA VERDADE, DISSE NIETZSCHE. A ARTE É O ENCONTRO COM O SUBLIME E SÓ A ARTE NOS FAZ TOCAR O INFINITO. E POR SER ESSE EXPECTORANTE DOS AFETOS, A ARTE COMPACTUA COM OS NOSSOS MOMENTOS DE AMOR EM UM CONSÓRCIO SENSUAL E INDELEZÍVEL. VAMOS VER ALGUNS EXEMPLOS?

O QUE SERIA DE NÓS SEM A MÚSICA? A MÚSICA É PREENHE DE PERIGOS PARA O CORAÇÃO DOS APATETADOS. ELA DEFORMA NOSSOS SENTIDOS E PROTAGONIZA AS PAIXÕES SÓFREGAS, EMBRIAGADAS. NÃO HÁ AMOR SEM TRILHA SONORA.



A LITERATURA, POR SUA VEZ, TAMBÉM EMBALOU MUITOS ENCONTROS AMOROSOS. NA FENDA DAS PALAVRAS, EXASPERA A TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA NA INFUSÃO DOS FLUIDOS ESPIRITUAIS



JÁ O CINEMA INSPIROU DECLARAÇÕES PUERIS, FEBRIS. MAS QUE SE TORNARAM ÉPICAS AO SEREM CRIPTOGRAFADAS PELA IMAGÉTICA CINEMATODRÁFICA. CINEMA, ARTE SUPREMA!



PRESUMO QUE OS QUADRINHOS EMBALARAM MOMENTOS DE UM LIRISMO MAIS... MODESTO, DIGAMOS.



Figura 9 – Uiuui a arte é tão elevada, Bruno Maron, 2012.

A metodologia de pesquisa em arte pressupõe a práxis artística do artista-pesquisador como ponto de partida para sua investigação. Como se sabe, a obra artística, no caso, é uma história em quadrinhos. Tal obra se processa a partir de questões despertadas pela produção de um quadrinho anterior; questões estas que geraram o desejo de produzir outra obra em quadrinhos e conduziram ao levantamento teórico abordado até aqui. Porém, antes de identificar tal produção no âmbito desta pesquisa, é oportuno determinar como a linguagem dos quadrinhos se comunica com o conteúdo até aqui explanado.

Como o quadrinista Bruno Maron demonstra com bom humor na figura que abre o capítulo, as histórias em quadrinhos, ou simplesmente quadrinhos, têm tido um reconhecimento menor se comparado às outras artes. Ao observar a trajetória dos quadrinhos ao longo da história, é possível perceber como isso se deu. Para tanto, primeiramente é preciso definir exatamente o que são histórias em quadrinhos.

O quadrinista Will Eisner (1999) utiliza o termo “Arte Sequencial” para descrever os quadrinhos como forma de comunicação que dispõe de imagens em sequência para transmitir sua mensagem. Outro autor e pesquisador de quadrinhos, Scott McCloud (1995), percebe que um termo assim é muito amplo, pois abarca também o cinema que utiliza uma sequência de imagens projetadas rapidamente sobre o mesmo plano de modo a dar a ilusão de movimento típica de sua linguagem. Na tentativa de uma definição mais específica, McCloud descreve os quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (1995, p. 9). Embora não desconsidere o termo “arte sequencial”² para uso comum, ele parte de sua definição para mapear a trajetória dos elementos que a constituem no decorrer da história.

O autor identifica histórias em quadrinhos desde as pinturas egípcias, cerca de 1300 a.C (figura 10)³, até pinturas pré-colombianas e tapeçarias europeias criadas no início do segundo milênio (MCCLLOUD, 1995, p. 10 – 15). O pesquisador Waldomiro Vergueiro vai mais longe e afirma que a gênese dos quadrinhos pode ser encontrada inclusive nas pinturas das cavernas do homem pré-histórico (2009, p. 16).

² Waldomiro Vergueiro sugere o termo “Arte Gráfica Sequencial” (2009).

³ Na imagem se observa uma narrativa composta por imagens em sequência e por escritos em hieróglifos que mostram o deus dos ritos funerais e com rosto de chacal, Anúbis, conduzindo um morto ao outro mundo; logo em seguida seu coração é pesado por Anúbis numa balança com uma pluma, enquanto o deus-mensageiro Toth, com cabeça de íbis, anota o resultado; tendo o coração mais leve que uma pluma, o morto é conduzido pelo deus-céu com cabeça de falcão Hórus, até o deus Osíris, responsável pelo julgamento final dos mortos no além vida.



Figura 10 – Cena de um “Livro dos Mortos” egípcio, um pergaminho de papiro pintado colocado no túmulo do morto, 1285 a.C.

Como se nota, não existem requadros dividindo a cena nem uma delimitação restrita entre imagem e (o que pode ser entendido como) texto, aspectos que caracterizam em grande parte os quadrinhos modernos, como se percebe, por exemplo, em sua nomenclatura no Brasil – história em *quadrinhos* – e na Itália – onde os quadrinhos são conhecidos como *fumetti*, referência aos balões que contêm e identificam as falas dos personagens. Mas, guiando-se pela definição de McCloud, tal pintura possui os elementos básicos necessários para ser, ao menos, uma forma primordial de história em quadrinhos. O que impulsionou o desenvolvimento dos quadrinhos como os conhecemos hoje - assim como a disseminação dos textos escritos, como se viu no primeiro capítulo - foi a invenção da prensa móvel por Gutenberg durante o Renascimento.

Conforme os meios de impressão se desenvolviam e se disseminavam no decorrer dos séculos seguintes, obras predecessoras dos quadrinhos modernos seguiam o mesmo ritmo, com a popularização de álbuns de gravuras que narravam uma história por meio de imagens em sequência (MCCLLOUD, 1995, p. 16/17). McCloud aponta Rodolphe Töpffer como pioneiro dos quadrinhos modernos, pois foi o primeiro artista a se utilizar de caricaturas e requadros, além de apresentar figuras e palavras de modo interdependente (figura 11).



Figura 11 – Página de *Les Amours de Monsieur Vieux Bois*, Rodolphe Töpffer, 1837.

Assim, resume o quadrinista e pesquisador Gazy Andraus:

As histórias em quadrinhos, assim, começaram desde a pintura rupestre, antes da escrita, e culminaram nas artes sacras medievais, difundindo-se e estruturando-se como linguagem graças à prensa de Gutenberg e aos jornais. Depois, impressas em revistas ganharam um novo nicho. Mister se faz lembrar que elas, as HQs, em seu início, realizado nos jornais, eram de humor, porém para o público adulto (2009, p. 51).

Nos Estados Unidos, inclusive, os quadrinhos são chamados de *comics* (cômico) até hoje devido sua característica humorística inicial enquanto complemento nos jornais.

4.1 QUADRINHOS ENQUANTO ARTE

Os mesmos meios de comunicação de massa que permitiram o estabelecimento e expansão dos quadrinhos consequentemente também os deixaram à margem do reconhecimento que desfrutavam as outras linguagens artísticas. Nesse sentido, Waldomiro Vergueiro aponta que

as histórias em quadrinhos padeceram durante décadas a indiferença das camadas intelectuais da sociedade, apesar de representarem a continuidade de uma longa tradição de manifestações iconográficas, cuja gênese pode ser encontrada nas pinturas das cavernas do homem pré-histórico e que se desenvolveram durante séculos em diversas formas de manifestações artísticas, como as colunas de Trajano, a Tapeçaria de Bayeux, o Livro dos Mortos, etc. Embora constituindo uma linguagem própria – híbrida da linguagem escrita e da imagem desenhada -, os quadrinhos tiveram sua aceitação pelas elites pensantes dificultada por diversos fatores, mas principalmente por sua característica de linguagem direcionada para as massas (2009, p. 16).

Complementando Vergueiro, Will Eisner nos diz:

Como as revistas em quadrinhos são de fácil leitura, sua utilidade vem sendo associada a uma parcela da população de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Na verdade, o conteúdo das histórias em quadrinhos atendeu a esse tipo de público durante décadas. Muitos criadores ainda se contentam em fornecer pouco mais do que entretenimento descartável e violência gratuita (2008, p. 7).

Assim sendo, Vergueiro identifica o início da mudança de perspectiva com relação aos quadrinhos no momento em que começaram a despontar produções desvinculadas do mercado cultural. Esse fenômeno começou nos Estados Unidos no final da década de 1960, consonante à tendência contracultural da época, e propiciou o surgimento dos quadrinhos conhecidos como *undergrounds* em contraponto àqueles produzidos pela indústria cultural, os quadrinhos *mainstream*:

Os artistas do movimento *underground* propunham uma criação quadrinística totalmente desvinculada de editoras ou normas editoriais, com obras voltadas para a expressão de sentimentos, para o desafio às tradições e para a liberação de costumes, sem preocupações imediatas com o consumo ou motivações mercantilistas (VERGUEIRO, 2009, p. 20).

Entretanto, criou-se assim uma divisão entre os quadrinhos enquanto produtos industrializados e os quadrinhos frutos de produção independente, embora alguns autores inseridos na indústria realizassem tentativas de inovações artísticas nas histórias que produziam (VERGUEIRO, 2009, p. 22 – 24). Tal divisão começou a se diluir com a publicação da história em quadrinhos *Um contrato com Deus*, de Will

Eisner, em 1978, que fez sucesso com o público adulto e difundiu o termo *Graphic Novel* como referência para um novo tipo de publicação em quadrinhos:

Tratava-se de uma coletânea de quatro histórias sobre pessoas que Eisner havia conhecido durante sua infância e adolescência no Bronx; na obra, o autor fugia do formato original dos quadrinhos, evitando contar a trama quadro a quadro e às vezes utilizando a página inteira para uma única ilustração (VERGUEIRO, 2009, p. 25).

Por fim, conclui o autor que

[...] as *graphic novels* tornaram possível quebrar a barreira entre os quadrinhos industrializados e os alternativos, criando condições para um mercado diferenciado, em que a qualidade artística, o aprofundamento psicológico, a ousadia do design e a complexidade temática passaram a ter seu valor melhor equacionado. Pode-se dizer que, a partir delas, as histórias em quadrinhos se firmaram como a 9ª Arte ou como Arte Sequencial (VERGUEIRO, 2009, p. 27).

Todavia, Vergueiro (2009, p. 25) reconhece que a forma com que Eisner publicou sua *graphic novel* nos Estados Unidos, na década de 1970, já não era de todo novidade ao se considerar, por exemplo, os álbuns encadernados de quadrinhos correntemente publicados na Europa na mesma época: “no entanto [...], é preciso reconhecer que Will Eisner, com seu prestígio como criador da área e inteligente atuação mercadológica, foi de capital importância para a popularização do termo e ampliação do mercado para esse tipo de publicação” (VERGUEIRO, 2009, p. 25). A partir de então, os temas das histórias em quadrinhos passaram a ter uma maior variedade mesmo entre aqueles publicados por grandes editoras. Os quadrinhos, antes associados a super-heróis, personagens infantis, tramas policiais, de aventura, terror, enfim, de ficção em geral, passaram a explorar áreas relacionadas à história e jornalismo, por exemplo, chamando atenção do público em geral, além daqueles já habituados à linguagem quadrinística (VERGUEIRO, 2009, p. 30).

Ademais da qualidade e da diversidade crescente de conteúdo das produções em quadrinhos a partir dos anos 1960/70, contribuíram também para o reconhecimento de suas potencialidades artísticas, para além do entretenimento de massa, importantes intelectuais europeus da época que direcionaram seus estudos

para essa linguagem, chamando a atenção para a importância de tal meio de comunicação para os nossos tempos.

À parte o contexto histórico de seu desenvolvimento, há um elemento da linguagem dos quadrinhos que o torna essencialmente diferente de outras manifestações imagéticas populares da modernidade, como a fotografia e o cinema, por exemplo. Seria possível apontar a relação entre imagem desenhada e palavra escrita. De fato, como declara Eisner, “a história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens [...] e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo” (1999, p. 13). Além disso, tal disposição de elementos exige um exercício mental que combine o olhar circular propiciado pelas imagens tradicionais com a leitura linear exigida pelos textos:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual (EISNER, 1999, p. 8).

Como ressaltado na introdução deste trabalho, tal característica certamente é interessante em relação à discussão sobre as imagens técnicas, que, como se viu, são provenientes do conhecimento linear e racional dos textos transubstanciado em imagem e, no caso de Américo, o jogo entre palavra e imagem é fundamental. No entanto, em se tratando de quadrinhos em geral, a presença da palavra é prescindível em sua constituição. Mesmo o desenho, enquanto imagem tradicional e ontologicamente diferente das imagens técnicas citadas, poderia ser suficiente para estabelecer algum distanciamento. Entretanto, o elemento que se quer ressaltar aqui é o espaço vazio entre os quadrinhos conhecido como sarjeta e que se pode observar claramente na figura 9, assim como na imagem 11, onde, embora não haja espaço vazio entre os quadrinhos, a linha divisória entre eles já é o suficiente para produzir o efeito desejado. Como nos diz McCloud:

Apesar da denominação grosseira, a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos! É [...] no limbo da sarjeta, que a imaginação humana

capta duas imagens distintas e as transforma em uma única idéia. Nada é visto entre [...] os quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá! Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada (1995, p. 66/67).

O autor esclarece que “esse fenômeno de observar as partes, mas perceber um todo” é conhecido como conclusão (MCCLLOUD, 1995, p. 63). O processo mental da conclusão ocorre naturalmente em nosso cotidiano, seja nas relações com as pessoas ou com os objetos com os quais interagimos. Embora não seja facilmente observável, a conclusão ocorre também toda vez que visualizamos uma fotografia ou assistimos um filme: as fotografias na verdade são formadas por minúsculos pontos imperceptíveis a olho nu, agrupados de modo a simular uma superfície; enquanto no cinema “a conclusão acontece continuamente – vinte e quatro vezes por segundo -, enquanto nossas mentes transformam uma série de imagens paradas numa história em movimento contínuo” (MCCLLOUD, 1995, p. 65). As conclusões também ocorrem, embora de diferentes maneiras, em outras imagens técnicas como as imagens televisivas e as digitais, mas é por sua origem em comum que Flusser as chama de nulodimensionais.

Ao contrário das imagens tradicionais que constituem uma superfície, ou dos textos que compõe uma linha, as tecnoimagens são essencialmente pontos:

As imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso entorno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destarte taparem os intervalos. Tentativas para transferir os fótons, elétrons e bits de informação para uma imagem. Isto não é viável para mãos, olhos ou dedos, já que tais elementos não são nem palpáveis, nem visíveis, nem concebíveis. Logo, é preciso se inventarem aparelhos que possam juntar “automaticamente” tais elementos pontuais, que possam imaginar o para nós inimaginável (FLUSSER, 2008, p. 28).

Assim, “as imagens técnicas não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos. Imagens técnicas enganam o olho para que o olho não perceba os intervalos” (FLUSSER, 2008, p. 35). É na percepção dos “intervalos” que compõe a imagem que reside a diferença fundamental entre o efeito de conclusão das imagens técnicas e das imagens das histórias em quadrinhos – embora seja necessário salientar que não é fato inédito a utilização de fotografias ou

outros tipos de imagens técnicas na composição de histórias em quadrinhos, mas, além de não ser prática comum, não é o objetivo aqui analisar tais combinações de linguagens. Em outras palavras, McCloud constata:

A conclusão da mídia eletrônica [aqui pode-se incluir as tecnoimagens em geral] é contínua, amplamente involuntária e virtualmente imperceptível. Na história em quadrinhos, a conclusão está longe de ser contínua, e pode ser tudo, menos involuntária! Cada ação registrada [...] pelo desenhista é auxiliada e apoiada por um cúmplice silencioso. Um cúmplice imparcial [...] conhecido como leitor! (1995, p. 68).

Corroborando com a cumplicidade entre artista e público nos quadrinhos, Eisner observa que nos quadrinhos “o leitor está no controle total da aquisição, livre de qualquer manipulação, seja da máquina ou do ritmo de sua exposição” (2008, p. 74). Ou seja, “o leitor de quadrinhos está livre para folhear a revista, olhar o final da história, ou se deter numa imagem e fantasiar” (EISNER, 2008, p. 75). Assim sendo, a coparticipação do leitor é indispensável para a eficácia de uma história em quadrinhos:

O obstáculo mais importante a ser superado é a tendência do olhar do leitor a se desviar. Em qualquer página, por exemplo, não há modo algum pelo qual o artista possa impedir a leitura do último quadrinho antes da leitura do primeiro. [...] resta ao artista seqüencial apenas a cooperação tácita do leitor. Esta se limita à convenção de leitura (da esquerda para direita, etc) e à disciplina comum de cognição. Na verdade, é essa cooperação voluntária, tão exclusiva das histórias em quadrinhos, que está na base do contrato entre o artista e o público (EISNER, 1999, p. 40).

Tal característica dos quadrinhos também é interessante do ponto de vista da discussão sobre imagens técnicas que, como vimos com Flusser (2008), são imperativas. Ainda sobre as implicações da sarjeta para a história em quadrinhos, os professores Laonte Klawa e Haron Cohen notam:

Alguns autores argumentam que essa operação perceptiva não é relevante; só é permitida porque as ações não descritas são altamente prováveis e portanto não implicam participação maior do leitor na construção da cena e nem uma concepção espacial nova da linguagem (1977, p.111).

Os autores consideram tal argumento um equívoco, pois “a sequência de quadros não é obrigatoriamente provável [assim como] a articulação dos quadros pode não ser feita exclusivamente através da unidade de ação” (COHEN; KLAWA, 1977, p. 112), como se observa na figura 12.

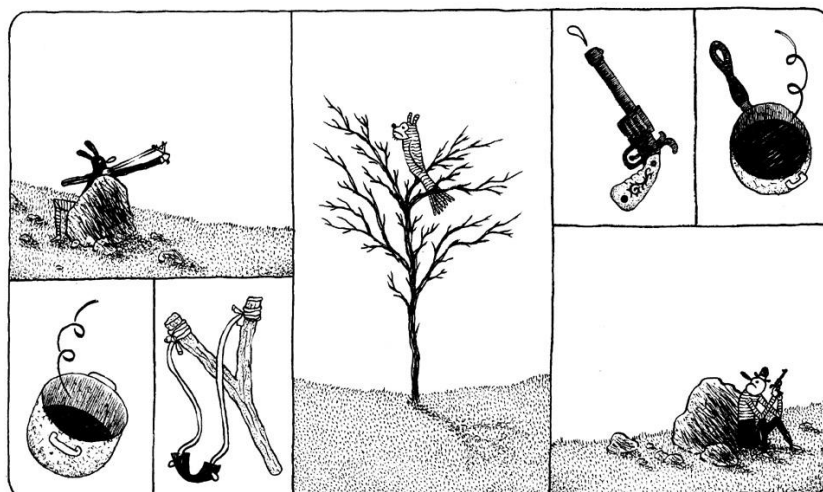


Figura 12 – Borgo, Rafael Sica, 2011.

Portanto, McCloud considera que “os quadrinhos levam a gente pra uma dança silenciosa do que é visto e não visto. O visível e o invisível. Esta dança é exclusiva dos quadrinhos. Nenhuma outra arte oferece tanto ao seu público e exige tanto dele” (1995, p. 92). Certamente tal “dança” é possível em outras linguagens visuais como teatro e cinema, por exemplo, “mas, enquanto [essas linguagens utilizam] a imaginação da plateia pra efeitos ocasionais, os quadrinhos têm que fazer isso com frequência” (1995, p. 69). Por isso o autor considera que “em todos os aspectos, os quadrinhos são a arte do invisível! O que você vê não é o que você obtém [...]. No fim, o que você obtém é o que você dá” (1995, p. 136/137).

Ao tomarmos as reflexões acerca da visibilidade que foram feitas no primeiro capítulo e a partir das considerações que são feitas aqui, os quadrinhos se situam como linguagem estratégica para tensionar a favor de uma desejável mudança de paradigma. Como contextualiza Malena Contrera,

durante o século XX vimos a implantação de uma ética da visibilidade absoluta. Essa visibilidade, no entanto, é parte de um cenário maior que poderíamos considerar como de desequilíbrio ecológico das imagens, um processo que se consuma com a proliferação das imagens exógenas que, pela cultura dromológica da

qual fazem parte, usurpam o tempo destinado às imagens endógenas, ou seja, ao sonho, à divagação, à imaginação ativa, que necessitam do tempo lento da interioridade e da reflexão (2010, p. 102).

Os quadrinhos não só veiculam imagens exógenas como também exigem por parte do leitor a produção de imagens endógenas para sua devida apreciação. Novamente aqui se coloca a necessidade de visão além da visibilidade. De fato, como sugere Vergueiro (2009, p. 38), os quadrinhos podem ser vistos como uma grande promessa.

4.2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS POÉTICO-FILOSÓFICAS

Ao pretender-se utilizar tal linguagem com o intuito de articular as relações entre o homem e a linguagem visual contemporânea, faz-se necessário definir exatamente em qual vertente quadrinística esse tipo de produção se localiza. Como se sabe, existem quadrinhos para os mais variados gostos e públicos: quadrinhos de humor como se viu na figura 12 e que são bem populares na internet; quadrinhos de super-heróis como a revista mensal do *Homem-Aranha*, personagem criado por Stan Lee e Steve Ditko; quadrinhos com viés jornalístico, como *Palestina* de Joe Sacco; quadrinhos com uma abordagem histórica, como *Maus* de Art Spiegelman; quadrinhos autobiográficos como *Memória de Elefante* do artista Caeto; quadrinhos infantis como os da *Turma da Mônica* criada por Maurício de Sousa... Enfim, a lista é grande e muitas histórias em quadrinhos são capazes de dialogar com mais de um gênero, não sendo o objetivo aqui debruçar-se sobre tal problemática.

Entretanto, partindo do pressuposto da ideia de revelação poética possibilitada por uma obra artística como visto em Paz no capítulo anterior, a proposta da história em quadrinhos produzida neste trabalho encontra-se próxima a uma vertente quadrinística brasileira conhecida como quadrinhos poético-filosóficos. Pesquisador desse gênero, Elydio dos Santos Neto nos diz:

[...] as histórias em quadrinhos poético-filosóficas podem provocar este tipo mais aberto de reflexão filosófica e desta forma contribuir com o processo de constituição do modo de ser humano e brasileiro diante das exigências problemáticas do mundo contemporâneo (2009, p. 85).

O conceito de quadrinhos poético-filosóficos surgiu a partir da produção independente de quadrinistas como Flávio Calazans, Gazy Andraus e Edgar Franco, que procuravam divulgar seus trabalhos em fanzines desde o final da década de 1980. Entende-se por fanzines “publicações amadoras produzidas por fãs e dirigidas a fãs de expressões artísticas”, como explica o quadrinista e editor Henrique Magalhães (2009, p. 102). O autor nos contextualiza:

No tocante aos fanzines dedicados aos quadrinhos [...] eles representam a resistência dos autores frente ao descaso das editoras, a afirmação dos quadrinhos locais e a contraposição aos quadrinhos estrangeiros. Nesse contexto, a importância dos fanzines reside não só na difusão e renovação dos quadrinhos no Brasil, mas também por contribuírem para a criação de um espaço essencial de discussão e avaliação dos quadrinhos como expressão artística (MAGALHÃES, 2009, p. 102).

A partir dos trabalhos e declarações de dois artistas pesquisadores da linha poético-filosófica, Edgar Franco e Gazy Andraus, Santos Neto identifica como sendo três as principais características que definem a linha poético-filosófica: “1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da convencional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos” (2009, p. 90). Tais características são observáveis na figura 13, com obra de Edgar Franco que também ressalta a importância do experimentalismo no enquadramento e no traço (FRANCO, 1997, p. 54). Entretanto, o quadrinho apresentado nesta pesquisa não se enquadra em todas as características apresentadas, já que ela possui no total treze páginas, além de não propor inovações nem experimentalismos. Todavia, é na proposta poético-filosófica que o trabalho aqui pretendido mais se aproxima quando considerada afirmação como a que se segue:

Quando se fala de intencionalidade filosófica a referência é ao desejo, que explicitam os autores poéticos-filosóficos, de provocar uma reflexão mais profunda sobre a condição humana em seus leitores e leitoras e, para isso, compartilham suas visões sociais, oníricas, subjetivas, cósmicas, políticas e espirituais por meio da linguagem dos quadrinhos (SANTOS NETO, 2009, p. 90).

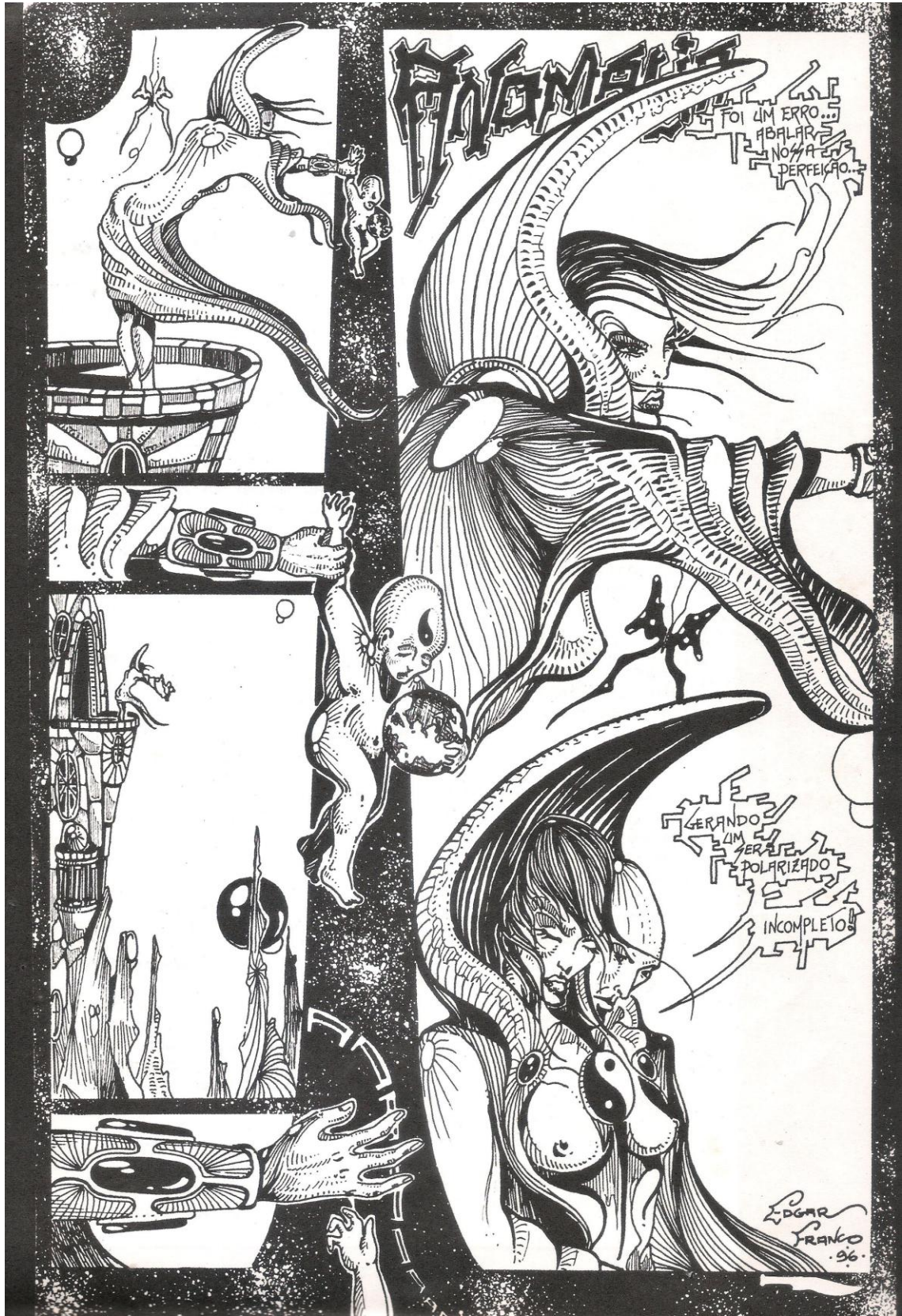


Figura 13 – Anomalia, Edgar Franco, 1997.

Nesse caso, uma questão a se levar em conta é a perspectiva do caminho necessário para que uma obra criada em âmbito acadêmico e ao mesmo tempo identificada como linguagem da comunicação de massa, alcance o público pretendido. Embora a ênfase da pesquisa em arte gire em torno das implicações teóricas e práticas da instauração de uma obra em determinada linguagem artística, é característica sua também reconhecer algumas considerações a respeito da produção contemporânea, e aqui, como se viu, algumas ponderações referentes aos modos de produção e consumo dos quadrinhos no momento atual devem ser feitas, tendo em vista que:

O método de comunicação sempre teve uma influência crítica na criação de comunicação de artes. O quadrinho é uma mídia especialmente ligada ao seu método de publicação. Enquanto os veículos de comunicação modernos estão em constante evolução [...] eles afetam o estilo, a técnica e o ritmo da leitura das histórias contadas graficamente (EISNER, 2008, p. 165).

4.3 A SARJETA ENTRE O AUTOR E O PÚBLICO DE QUADRINHOS

Ao considerar uma obra em quadrinhos criada em âmbito acadêmico como resultado de uma pesquisa em arte, pode-se dizer que se obtém o que Edgar Franco e Matheus Silva constatarem como quadrinho autoral:

Os Quadrinhos Autorais são frutos da técnica aliada à expressividade humana capacitada pela criatividade. Seriam esses os ditos quadrinhos de arte, ou quadrinhos de autor – como melhor ficaram conhecidos. São quadrinhos que sobrevivem apenas pela força e vontade de seus criadores – e não de corporações editoriais. Deles pressupomos haver complexos processos criativos por trás de sua realização, o que imaginamos ainda ocorrer em menor grau aos autores que se detêm a trabalhar apenas com a indústria instituída pelo mercado, a qual tolhe as manifestações individuais em detrimento da técnica (FRANCO; SILVA, 2012, p. 1).

Como citado, quadrinhos assim, que se expressam por meio da individualidade criativa de um autor, geralmente se utilizam de meios alternativos à indústria gráfica para chegar ao público. Foi o caso do movimento *underground* já mencionado e ainda hoje é o caso dos zines ou quadrinhos independentes que atualmente se tornam conhecidos através da divulgação em *blogs* da área ou do

boca-a-boca entre o quadrinista e o público, geralmente realizado em feiras e convenções sobre quadrinhos. Contudo, mesmo os quadrinhos produzidos de forma independente podem atingir o mercado editorial, sendo compilados como *Graphic Novels*, como *Retalhos* de Craig Thompson e o já citado *Maus* de Spiegelman, tal como exemplificado por McCloud (2008, p. 246).

Iniciativas como coletivos de artistas também contribuem para a difusão de material autoral. No Brasil, um dos coletivos que se tornou bastante conhecido é o Quarto Mundo:

O objetivo principal do Quarto Mundo é viabilizar a existência de um mercado de quadrinhos independente-alternativo que sirva de base de sustentação para o mercado principal-mainstream das editoras. Se isso ocorre, esse mercado pode ser (re)alimentado com inovações técnicas e artísticas (que acontecem com maior intensidade no ambiente de experimentações das publicações independentes) e, principalmente, com novos quadrinistas que darão prosseguimento a produção. Dessa forma, o mercado dos quadrinhos se torna forte e contínuo, e não vive de ondas temporárias que se quebram, como até então acontecia (SIMÕES, 2009).

Como decorrência - talvez inesperada, porém natural - de sua proposta, tal coletivo encerrou suas atividades após 5 anos de existência. Assim nos diz o jornalista e pesquisador de quadrinhos, Paulo Ramos:

[Um dos motivos apresentados] para a decisão de pôr fim ao Quarto Mundo são (sic) o novo momento do mercado brasileiro de quadrinhos, diferente do visto cinco anos atrás. Parte dos autores, hoje, está envolvida em projetos remunerados, ou bancada por editoras ou financiados por editais públicos de incentivo a produção de quadrinhos. [...] Quando foi criado, há cinco anos, o Quarto Mundo foi uma convergência natural de um processo que vinha sendo desenhado no circuito alternativo brasileiro. A proposta central era agregar a expansão de projetos independentes que surgiam em diferentes partes do país. A ideia é que, unidos, ganhariam maior força. O grupo planejava que os próprios quadrinistas poderiam servir como distribuidores das obras dos demais em seus estados ou cidades de origem (2012).

Os editais públicos mencionados por Ramos são parte dos esforços do poder público para incentivar a produção e consumo de trabalhos artísticos por meio de leis de incentivo e possibilitam outra via de acesso para o quadrinista. Em alguns estados brasileiros existem editais específicos para quadrinhos. Obras de destaque

tomaram forma graças a esses editais, como *Bando de Dois* de Danilo Beyruth, e *Promessas de Amor a Desconhecidos Enquanto Espero o Fim do Mundo* de Pedro Franz. A obra de Franz, dividida em três volumes impressos, teve os dois primeiros volumes contemplados por um edital do estado de Santa Catarina. Para bancar a impressão do último volume, o artista leiloou os originais da obra pela *internet* para arrecadar a quantia necessária. Também foi pela *internet* que Franz expôs inicialmente seu trabalho, conseguindo boa repercussão e chamando atenção de parte do público que se interessa em adquirir versões impressas que são vendidas também pela *internet*.

Certamente, a *internet* é uma ótima plataforma para possibilitar a aproximação entre público e artista, porém, não basta disponibilizar um quadrinho – ou melhor, *webcomic* ou web quadrinho, no caso – para que ele seja visto. Aos interessados em investir seus esforços nessa área McCloud faz as seguintes considerações:

Nenhum mercado é tão imprevisível e tem uma evolução tão rápida quanto os *webcomics*. [...] Algumas coisas, porém, são constantes. Sua melhor aposta para ser notado ainda é fazer um bom trabalho que se conecte com o público, e, depois disso, fazer contato com blogueiros que se linquem frequentemente com material de que gostaram. Conheça a cena como leitor e você achará mais fácil ingressar nela como artista e escritor. Neste momento, os mais bem-sucedidos quadrinhos da web são aquelas tirinhas humorísticas [...]. *Webcomics* mais extensos, os equivalentes on-line dos gibis e *graphic novels*, tiveram poucos sucessos marcantes, mas continuam se proliferando (2008, p. 255).

A *internet* tem adquirido cada vez mais influência na produção e recepção dos quadrinhos. De acordo com as previsões futuras expostas ao final do primeiro capítulo, é para ela que convergirão os interesses humanos, não apenas para consumo de entretenimento ou fruição de arte, mas necessariamente para a realização das relações humanas mais básicas. No momento atual, no que concerne à relação entre quadrinhos e *internet*, chama atenção a popularização de plataformas de financiamento coletivo, comumente chamadas de *crowdfunding*, que buscam angariar fundos para a realização de projetos por meio de doações daqueles que acreditam na proposta do artista e se interessam em ver o trabalho acontecer.

O quadrinista e artista plástico Rafael Coutinho, por exemplo, quando se deparou com a impossibilidade de continuar a série de web quadrinho *O Beijo Adolescente* pelo portal de notícias IG, decidiu apostar suas fichas em uma campanha de *crowdfunding* e, com uma campanha na *internet* que contou com o apoio de outros quadrinistas, conseguiu arrecadar até além do que pedia para a produção da segunda temporada do quadrinho. O quadrinista considera o sucesso atual das campanhas de *crowdfunding* como um momento de emancipação:

É um momento para entrar para a história, para encher a boca quando falarmos sobre ele. Realmente não acho que seja passageiro, porque tem suas raízes na vendinha do seu Manoel, no Brasil colonial. Gente que se juntava para construir casa comunitária. [...] Tudo isso pela *internet*. Os sistemas de compra são muito simples, é fácil administrar. É preciso ter apenas o mínimo de disciplina e organização, além da papelada correta. Vamos ver outras plataformas e redes sociais aparecerem num futuro próximo. Corro o risco de soar Nostradamus aqui. Mas é o caminho. Não podemos dizer que acabou o intermediário, porque ainda somos intermediados pelo Zuckerberg [criador do *Facebook*], mas já é um grande avanço para quem contava com revistas distribuídas em banca (COUTINHO, 2012⁴).

Embora as possibilidades para produção e veiculação de quadrinhos hoje em dia sejam mais vastas do que nunca, não existe fórmula pronta para a realização de um quadrinho bem-sucedido, entendendo como bem-sucedida uma obra que alcance o público pretendido e que seja apreciada por ele. É certo também que existem outras formas de veiculação dos quadrinhos além das que foram relacionadas aqui e nem é a intenção esgotar o assunto, mas sim oferecer um panorama da área, sem necessariamente definir qual seria o caminho mais garantido a seguir, sequer para o quadrinho produzido durante a presente pesquisa. Em todo caso, porém, já é um bom começo levar em consideração as palavras que se seguem:

O futuro dessa forma aguarda participantes que acreditem realmente que a aplicação da arte seqüencial, com o seu entrelaçamento de palavras e figuras, possa oferecer uma dimensão da comunicação que contribua para o corpo da literatura preocupada em examinar a experiência humana. Essa arte, então, consiste em dispor imagens e

⁴ Em entrevista a Thiago Camelo. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/sobrecultura/2012/08/beijo-coletivo>>. Acesso em: 22/01/2013.

palavras, de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações do veículo e em face da ambivalência do público em relação a ele. Apesar do estilo, da apresentação, da economia de espaço e da natureza tecnológica da reprodução, os balões e os quadrinhos ainda são as ferramentas básicas de trabalho. Quanto à receptividade do público, ela deverá mudar, e certamente aumentará à medida que o produto oferecer mais e se tornar mais importante (EISNER, 1999, p. 138).

5 A CONSTITUIÇÃO DE AMÉRICO



Figura 14 – O canto do cisne de Horace Shandra, Raphael Salimena, 2008.

Na advertência à primeira edição de seu livro *O Arco e a Lira*, Octavio Paz esclarece que os escritos que se seguem são reflexões desenvolvidas a partir da busca pela compreensão das razões que o levam à criação poética. Contextualizando, ele nos diz: “Desde que comecei a escrever poemas perguntei-me se realmente valia a pena fazê-lo; não seria melhor transformar a vida em poesia do que fazer poesia com a vida?” (PAZ, 1982, p. 9). Penso que tal questionamento pode ser estendido a todas as outras formas de arte, independente de qualquer relação social que estas possam ter estabelecido nos diversos momentos históricos pelos quais se expressaram. Assim, direcionando a indagação de Paz para a linguagem artística dos quadrinhos, deve-se perguntar: “realmente vale a pena fazê-los?”

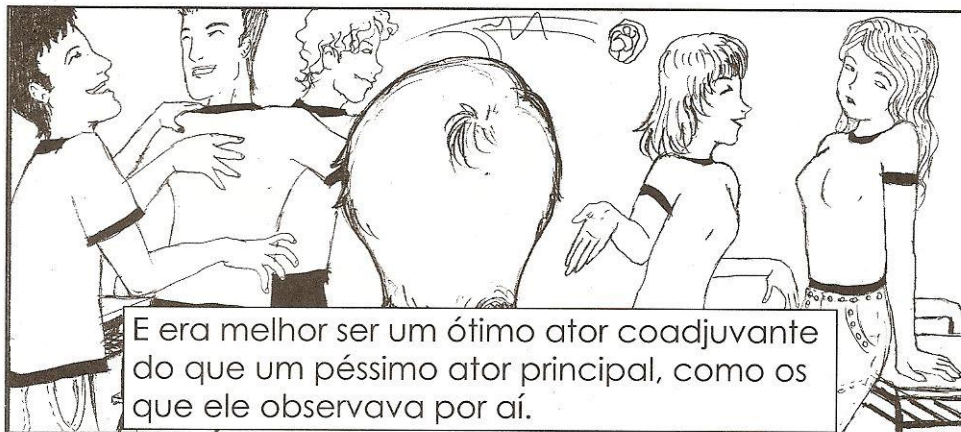
Apesar de não ser um profissional dos quadrinhos como Octavio Paz é da poesia – caso seja correto o termo “profissional da poesia” -, tenho o hábito de desenhar quadrinhos desde a minha infância, movido por um desejo de criar minhas próprias histórias. Ao contrário de Paz, tal indagação não me apareceu quando comecei a desenhar quadrinhos; porém, conforme os anos passavam, tal interrogação começou a surgir e cresceu na mesma proporção com que eu perdia o desejo de desenhar. Nada mais natural que o momento de mudança dessa trajetória se desse com a ideia de uma história com certo cunho existencialista. Essa história se chama *Voyeur* e surgiu numa tarde de Outubro de 2007.

Ao final da história, o protagonista literalmente se desmancha ao ser tocado por uma mão misteriosa. Tal desfecho ocorria em razão de uma vida totalmente regida pelo sentido da visão fazendo com que o personagem sofresse uma

experiência reveladora ao ter contato com outra pessoa mediado pelo sentido do tato. O conceito inicial da história era o de mostrar o cotidiano de alguém que vive suas experiências observando as experiências dos outros, obtendo satisfação com tal atitude e não desejando - sequer imaginando – outra forma de levar sua vida. A intenção era narrar a história de tal modo que gerasse no leitor a dúvida de que o personagem realmente existia, se ele estava realmente vivo.

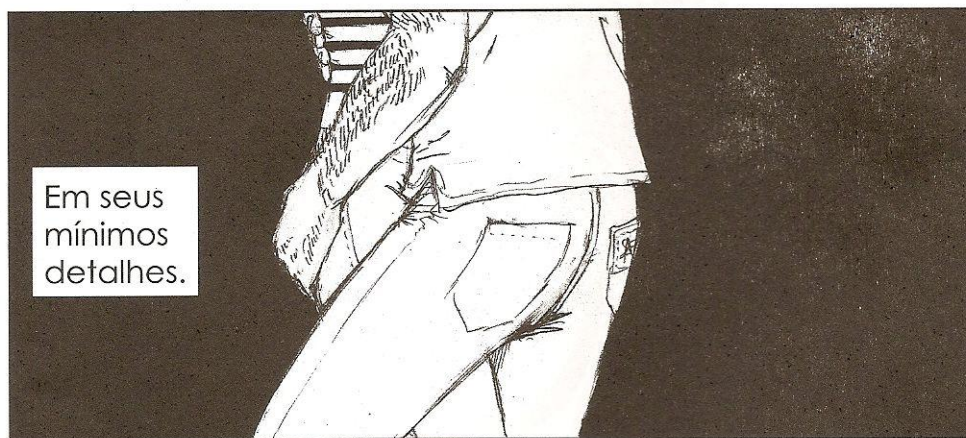
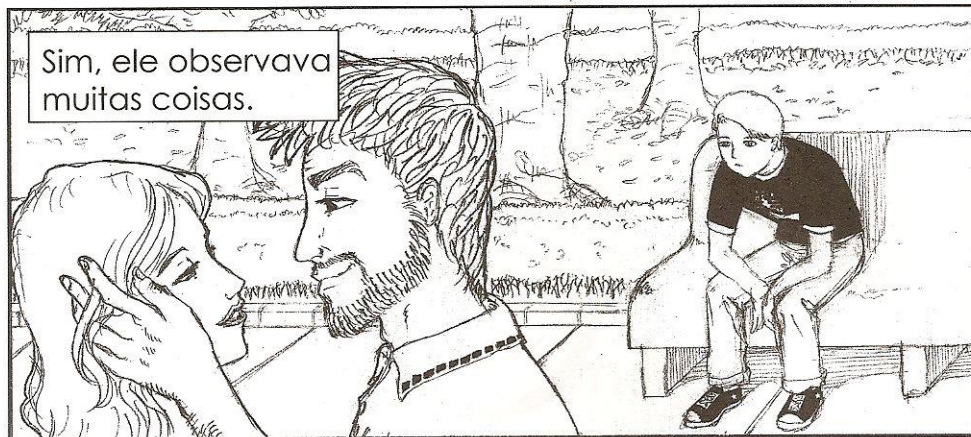
Empolguei-me com a ideia o suficiente para acreditar que outras pessoas também gostariam dela. Assim, produzi o quadrinho em janeiro de 2008, pagando a uma gráfica a impressão de 500 exemplares para vender na base do boca-a-boca. Cerca de três anos depois, ao iniciar o mestrado em Comunicação Visual com um projeto diferente do desenvolvido neste trabalho me deparei com uma bibliografia que abordava questões subjacentes à história de *Voyeur*. Tais referências deram uma nova perspectiva ao trabalho e me motivou a mudar a proposta da minha dissertação.

O personagem-título de *Voyeur* é um adolescente que cresce no mundo contemporâneo que, como se viu, é estruturado em grande parte por imagens criadas por aparelhos gerando uma realidade hiperespetacular, como diz o pesquisador Juremir Machado da Silva (2007), atualizando o conceito de espetáculo de Debord para o século XXI. No mundo hiperespetacular, o limite entre a realidade produzida pelas imagens e a realidade concreta torna-se profundamente difusa, quase imperceptível: “O hiperespetáculo nada mais é do que a vida como ela é, uma longa história feita de contradições e de novos episódios” (SILVA, 2007). Porém, ao contrário das pessoas imersas nessa realidade na certeza de que ela é tudo o que existe, *Voyeur* percebe as lacunas, a nulodimensão do mundo em que vive e se porta da maneira que considera mais adequada. A história completa segue nas próximas doze páginas.



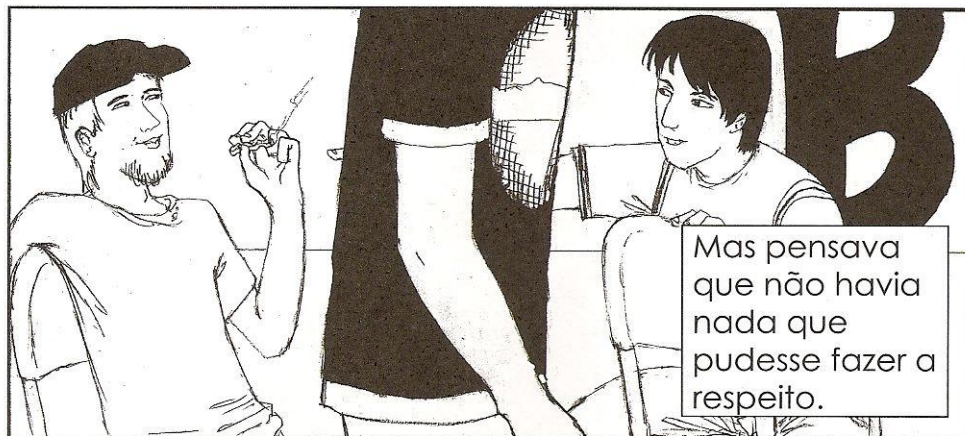
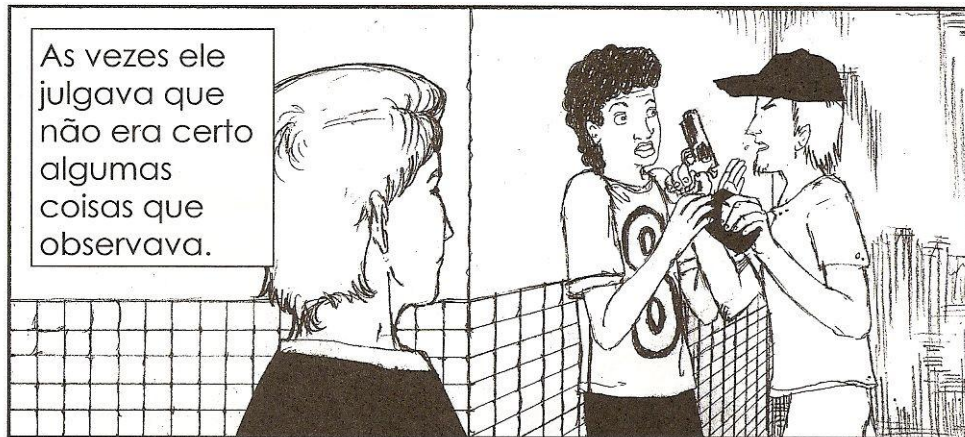
I

Figura 15 – *Voyeur*, p. 1.



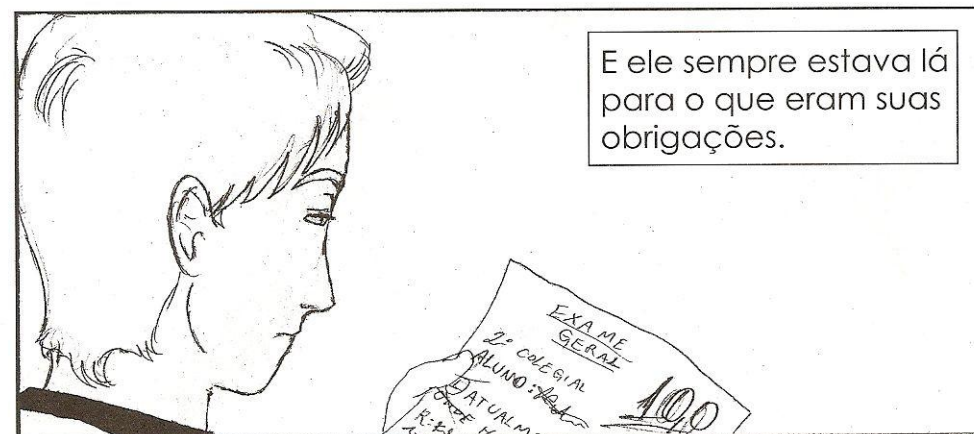
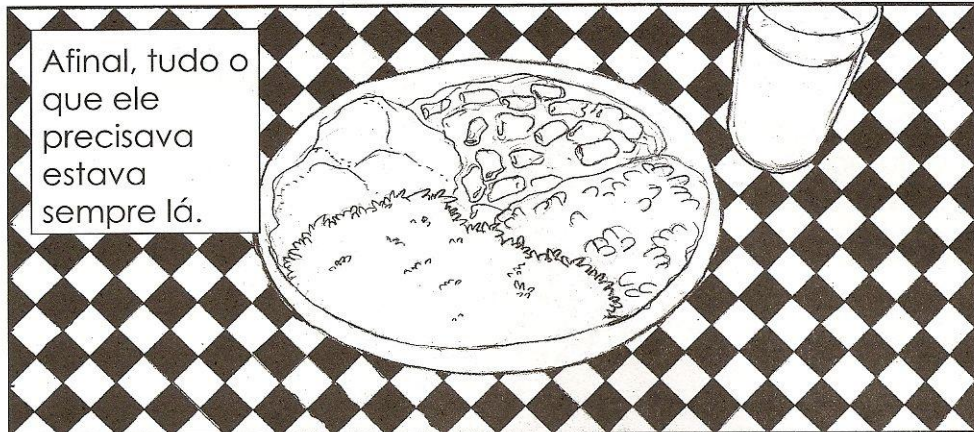
II

Figura 16 – Voyeur, p. 2.



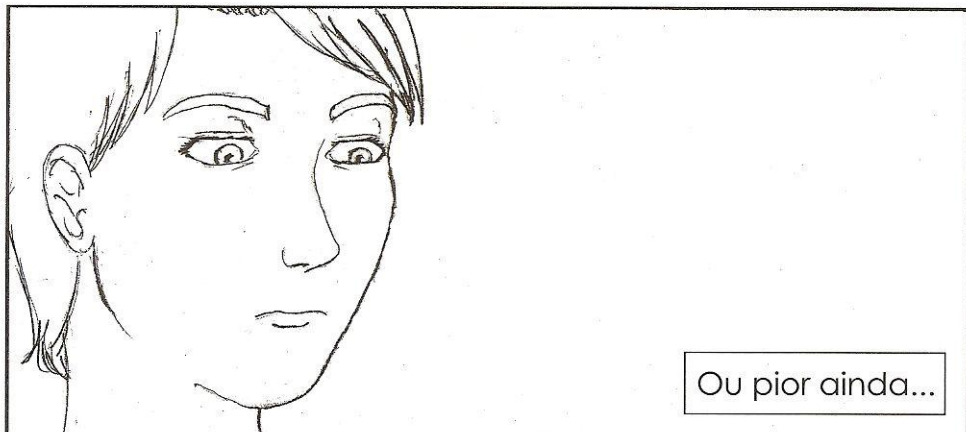
III

Figura 17, Voyeur, p. 3.



IV

Figura 18, Voyeur, p. 4.



V

Figura 19, *Voyeur*, p. 5.



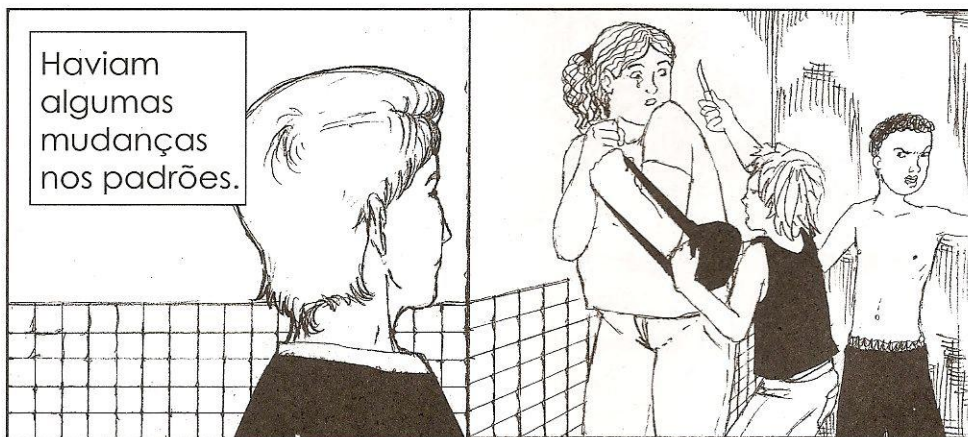
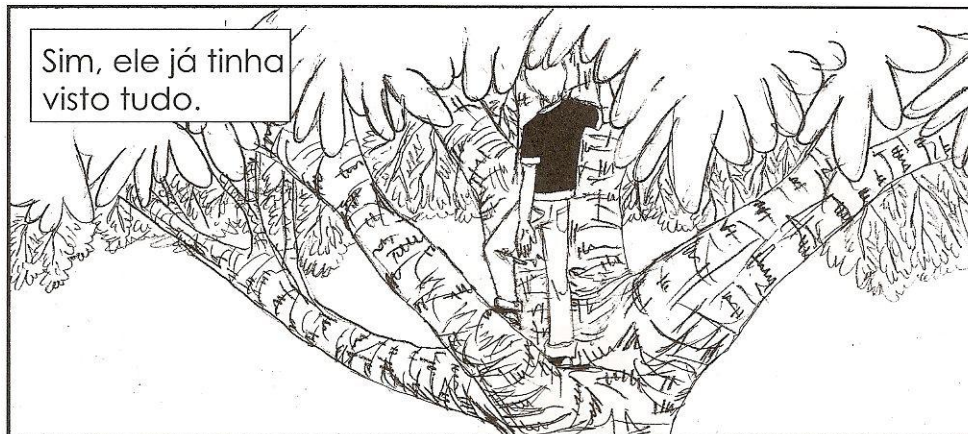
VI

Figura 20, *Voyeur*, p. 6.



VII

Figura 21, *Voyeur*, p. 7.



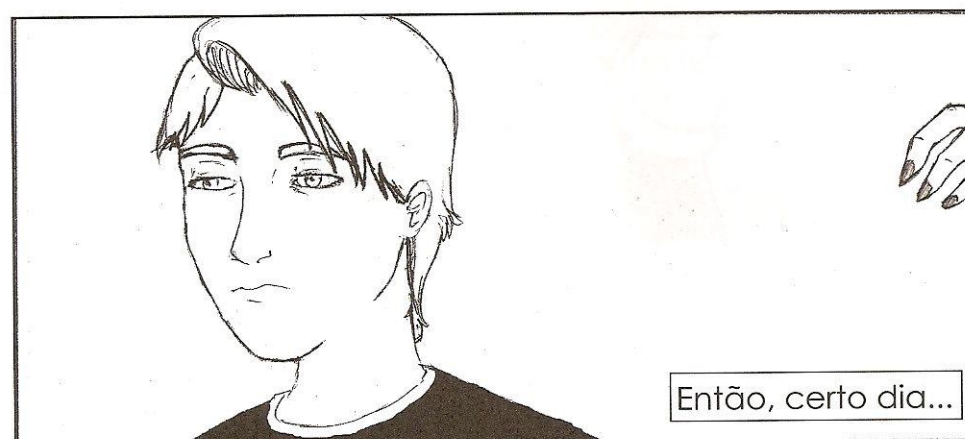
VIII

Figura 22, *Voyeur*, p. 8.



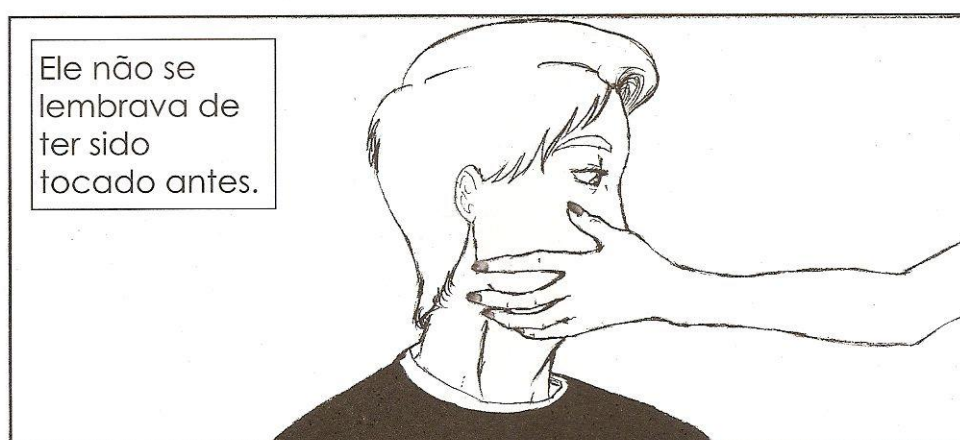
IX

Figura 23, *Voyeur*, p. 9.



X

Figura 24, *Voyeur*, p. 10.



XI

Figura 25, *Voyeur*, p. 11.



Porém, nada mais o inquietava.

Agora tudo fazia sentido!



XII

Figura 26, *Voyeur*, p. 12.

Como se viu, a percepção que o protagonista tem de como se dão as relações ao seu redor não o coloca em uma posição de questionamento. Pelo

contrário, ele se assume como parte do que observa, atuando da melhor maneira possível no papel que acredita ser o mais adequado para se representar. Ao mesmo tempo em que ele vê as pessoas como atores encenando em uma tela, imagens distantes que independem de sua existência, ele se vê como ator também, pois “nada há por trás das imagens, nenhum truque a desvendar, nenhuma missão a cumprir” (SILVA, 2007). Logo, resta-lhe ser uma “imagem” também. E uma imagem se nutre sempre de outras imagens.

Esse fenômeno contemporâneo, do olhar que busca sempre ter o que observar, mais do que uma necessidade vital como a fome, se mostra como um pecado capital, a gula. Sobre tal pecado, nos diz Flusser: “[a gula], em vez de integrar o homem na engrenagem da vida, aliena o homem da vida” (*apud* BAITELLO JR, 2010, p.15). Desse modo, uma “imagem autoconsciente” também pode colocar em dúvida sua capacidade de nutrir outras imagens. O pesquisador Dietmar Kamper pondera que “o espectador, que em sua visão se exclui do acontecimento e entende a percepção há muito tempo como um ingrediente extrínseco que nada altera, não é um caso normal” (2003, p. 58).

Agindo assim, a presença de *Voyeur* passa praticamente despercebida, se tornando um caso a parte em uma sociedade onde tudo é feito para ser visualizado, onde a própria noção de existência é medida a partir do alcance de sua exposição. Como sugere Žižek: “a cena fantasmática mais elementar não é aquela cena fascinante a se olhar, mas a noção de ‘alguém lá fora olhando para nós’ [...]” (2002, p.225, tradução livre do original).

Apesar da variedade de imagens que observa, *Voyeur* percebe que na verdade não há nenhuma diferença entre elas. Segundo Juremir M. Silva (2007), “o hiperespetáculo não é o fim da história, mas somente uma história sem fim ou o fim de uma novela que terá continuação na seguinte. Logo vem a próxima, igual e diferente, eterno retorno da imagem como cola social e como simulacro de interação delegada.”

Essa percepção começa a inquietá-lo. Seus olhos, encarregados de toda responsabilidade mediativa com o mundo, parecem não ser o suficiente. Isso gera um sofrimento para os olhos, sofrimento este que “tem a ver com o crepuscular (*Zwielicht*) do imaginário que se dissemina nesta época. Este lusco-fusco representa um complexo; analiticamente não pode ser apreendido com precisão; resiste a todo juízo e a toda decisão” (KAMPER, 1997, p.131).

Nesse ponto, ocorre uma virada na perspectiva do personagem. No entanto, embora se esforce para mudar seu ponto de vista, não é capaz de perceber a possibilidade de mudança de sentido: “Como imagem, [...] o mundo dissolve-se numa catástrofe do sentido. [...] Pois, quando o que é decisivo não se pode ver mais, quando este se dá para além da relação entre visibilidade e invisibilidade, todo esforço apoiado na observação leva a pior” (KAMPER, 1997, p.133).

A pesquisadora Marta Dantas nos lembra de que “o desejo é inconsciente ao sujeito até o momento em que esse encontra o objeto desejante” (2008, p. 88). O personagem está ciente de que existe algo além daquilo que vê, deseja descobrir o que é, mas como não sabe fazer nada além de observar, acaba se conformando com sua situação. Então, entra em cena o acaso. Ao estar disposto a descobrir aquilo que “não se encaixa”, *Voyeur* fica suscetível às coincidências do destino que podem lhe revelar aquilo que desejava e não conseguira descobrir sozinho.

No caso de *Voyeur*, essa coincidência se dá por meio de um inesperado contato tátil. Esse episódio é consonante com a afirmação de Kamper de que “a saída da humanidade do estágio do espelho também ocorre, portanto, sem a intenção. [...] Um intróito provável seria a percepção do outro e do tempo enquanto pano de fundo da produção da imagem” (1997, p.136). O outro aqui assume papel fundamental e sua percepção não-visual, não-racional, pode causar a destruição daquilo que ele tomava por realidade.

Ao final, ocorre o que Octavio Paz chama de “revelação”, nesse caso, não por meio de uma obra poética, mas por meio de uma nova forma de contato com o outro: “A revelação de quem somos exige que a linguagem e a imaginação estejam submissas ao desejo, na perspectiva de que este se manifeste por meio do outro, que vem nos dizer quem somos por meio de uma linguagem que não é a habitual [...]” (DANTAS, 2008, p. 101). A linguagem habitual da visão não seria capaz de promover o momento de revelação do personagem; foi preciso que houvesse a manifestação do tato que só pôde existir pela presença do outro. A seguinte passagem de Paz sobre o momento em que ocorre a revelação descreve adequadamente a trajetória do protagonista de nossa história:

Na espera, todo nosso ser se inclina para frente. [...] A espera nos põe em suspenso, isto é, em guarda, fora de nós. Há um minuto estávamos instalados em nosso mundo e nos movimentávamos com tal naturalidade e facilidade entre coisas e seres que não

percebíamos sua distância. Agora, à medida que aumentam a impaciência e o desejar, a paisagem se afasta, a parede e as coisas que estão em frente se retiram e se dobram sobre si mesmos, o relógio anda mais devagar. Tudo se pôs a viver uma vida à parte, impenetrável. O mundo se torna estranho. Estamos sós. A própria espera se transforma em desespero porque a esperança da presença virou certeza de solidão. Não virá: não haverá ninguém. Não há ninguém. Eu mesmo não sou ninguém. O vazio se abre a nossos pés. E nesse instante sobrevém o inesperado, o que já não esperávamos. [...] O mundo impenetrável, incompreensível e inominável, caindo pesadamente sobre si mesmo, de repente se levanta, se ergue, voa ao encontro da presença. [...] Agora tudo se ilumina e adquire sentido. A presença redime o ser. Ou, dizendo melhor, arranca-o do caos em que se afundava, recria-o. [...] O mundo desaparece. Não há nada nem ninguém: as coisas e seus nomes e seus números e seus signos caem a nossos pés (1982, p. 184/185).

Embora a história dialogue com questões contemporâneas, principalmente no que se refere à comunicação visual, seu protagonista é o que costumam chamar de *outsider*, aquele tipo de pessoa que não se adéqua ao meio em que vive, mas nem por isso age de maneira a mudar tal meio. Se é certo que muitas pessoas podem se reconhecer na angústia – ou na falta de angústias – de nosso personagem, certo também é que muitas outras pessoas podem passar a vida inteira sem conceber dúvidas além daquelas produzidas em massa e para as quais já existem respostas prontas. Se *Voyeur* é um caso à parte, uma exceção à regra, que problema haveria com a regra para aqueles que a seguem? Se a regra que cresce exponencialmente é uma realidade nulodimensional, como nos diz Flusser; um mundo simulacro onde a realidade não é mais representada, mas simula sua própria existência, gerando um universo onde não existiriam mais razões para a existência humana como afirma Baudrillard, não seria melhor “[...] tratarmos nosso desaparecimento como uma forma de arte – exercitá-lo, representá-lo, criar uma arte do desaparecimento [?]” (BAUDRILLARD, 2001, p.74); não seria melhor ser um ator principal, mesmo que razoável - como aqueles considerados por *Voyeur* - em vez de um ótimo ator coadjuvante, que resiste à regra? Não seria melhor tentar se integrar a essa realidade em vez de buscar algo desconhecido que possa existir para além dela?

Como observa Žižek,

[...] aqueles que não se deixam apanhar na ficção simbólica [mundo simbólico que organiza a vida social entre as pessoas], que continuam a acreditar em seus próprios olhos, são os que mais se

enganam. O que [aquele] que acredita apenas em seus olhos não percebe é a eficiência da ficção simbólica, o modo como essa ficção estrutura nossa própria realidade (2010, p. 45).

Embora a linguagem que estrutura nossa realidade contemporânea - mais visual do que nunca, como exposto no decorrer do trabalho - seja incômoda ou mesmo prejudicial para aqueles que se encontram incapazes de participar ativamente dela, poderia existir alguma ressalva àqueles que participam de tal realidade plenamente, sem questioná-la e vivendo totalmente de acordo com seus preceitos? Eu acredito que sim. Nesse caso, como apresentar essa percepção por meio dos quadrinhos, tal como feito com *Voyeur*? E aqui, no meio, como observado por Lancri (2002), se localiza o ponto de partida do presente trabalho; foi a partir dos questionamentos suscitados pela produção de *Voyeur* que me dediquei a pesquisar as teorias necessárias para compreender minhas próprias interrogações com relação ao quadrinho que se tornaria *Américo*, que, por sua vez, me trouxeram de volta a este ponto, exatamente como numa fita de moebius, como nos explicou Sandra Rey (2002) acerca da metodologia de pesquisa em arte.

Antes de iniciar o texto sobre o processo de instauração do quadrinho, gostaria de fazer um esclarecimento sobre o aspecto ficcional da obra, e acredito que a declaração⁵ que se segue do roteirista de quadrinhos, Alan Moore, seja oportuna:

Em meu trabalho como autor, eu me movo na ficção, eu não me movo nas mentiras. Embora eu tenha que reconhecer que a distinção é atraente, talvez não seja fácil para o leigo percebê-la. Com a ficção, a arte, a escrita, é importante que, ainda que você esteja trabalhando em áreas da fantasia completamente diferentes, haja ali uma ressonância emocional. É importante que uma história soe real a nível humano, mesmo que nunca tenha acontecido.

A obra em quadrinhos desenvolvida neste trabalho se orienta justamente nessa perspectiva de soar real a nível humano, sem esquecer que a própria noção daquilo que é real é estruturada por meio da linguagem, que não deixa de ser um conjunto de ficções simbólicas.

⁵ Declaração esta feita no documentário *The mindscape of Alan Moore* (2003), disponível com legendas em português na página: <<http://www.youtube.com/watch?v=KPzLgQv6EjY>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

Na continuação do capítulo, procuro sistematizar a criação do quadrinho dividindo o processo em três partes: antes, durante e depois da realização da obra. Embora os três momentos se intercalem de maneira substancial formando um todo que é a obra, tal estratégia corresponde à metodologia de pesquisa em arte proposta por Sandra Rey: “O pressuposto fundamental para a pesquisa em artes [...] pode ser enunciado da seguinte maneira: toda obra contém em si mesmo sua dimensão teórica. Isto implica que a obra possui um sentido além do que vemos” (REY, 1996, p. 89). Assim, a redação do processo de criação da obra abarca o percurso que ela faz desde suas ideias iniciais até sua instauração em obra artística como tal, pretendendo revelar sua dimensão teórica assim como perceber as relações que ela cria com os referenciais teóricos já abordados. Como diz Rey, “[...] o importante é invisível aos olhos, mas precisa ser desvendado” (1996, p. 91).

5.1 A GESTAÇÃO DE AMÉRICO

As primeiras ideias de Américo foram esboçadas ainda na época em que fiz *Voyeur* (figuras 27 e 28), sem, entretanto, me debruçar sobre elas para desenvolvê-las melhor. Como mencionei a pouco, foi durante o início dos meus estudos no mestrado em Comunicação em meados de 2010 que me vi de volta às questões trabalhadas em *Voyeur*. Questões essas referentes não só ao conteúdo do quadrinho, mas também à própria prática da criação de quadrinhos.

polia que apesar de tudo que lhe
 davam, seus pais não o amavam.

- * A 1ª história que conheceu foi o
 Ptiarho feio e como ele também
 queria um final feliz, logo perdeu
 o quarto e se tornou horrível.
- * É assim como as histórias que
 vejo na TV ele vive como as pessoas
 sabem antes de ser feliz, logo
 perdeu o quarto e se tornou ~~feliz~~ infeliz
 e imaginou a morte de seus pais
 e o quarto em que ele teria se ferido
 e ser mercúrio de um final feliz.
- * Tinha amigos, ~~mas não confiava~~
~~nelas~~, mas não confiava nelas.
- * Mesmo assim ele confia de novo
 alguns segredos escolhidos.
- * Pois ~~assim~~ sabia que seria traído
 do, preferia se mercúrio ainda
 mais um final feliz.
- * Ele apaixona sempre pelas
 coisas que ele poderia não
 conseguir.
- * Ainda assim quando começou

Figura 27 – Ideias iniciais para a história de Américo.

2. Tomamos por imaginário o momento em que ele ~~de~~ largaria.

* Então ele antecipa ~~o~~ ^o resultado e termina o nome antes.

* Ainda assim não desce amor a mulher com quem se casou.

A felicidade não chegou tão cedo, de um modo tão comum.

* Ele ainda não havia sofrido o bastante.

* Queris ser negro, gay, vítima de qualquer preconceito que o fizesse merecedor de uma justiça maior.

Figura 28 – Ideias iniciais para a história de Américo.

Basicamente, a ideia inicial é a narrativa da vida de um sujeito que percebe nas histórias que conheceu desde sua infância um sofrimento indispensável para que os protagonistas possam finalmente alcançar a felicidade. A princípio ele vê essa lógica na clássica história do Patinho Feio, mas percebe que ela se repete em

filmes e novelas, fazendo com que ele crie a consciência de que, se quiser ser feliz, terá que sofrer antes. Assim, ele vive de maneira invertida as relações com as outras pessoas, enxergando nelas a possibilidade de sofrimento necessário para alcançar a felicidade, vendo-as como um meio, nunca como um fim.

A intenção na hora de desenhar o quadrinho era mostrar, por meio dos desenhos que, ao contrário do que o protagonista imaginava e que seria exposto pelo texto narrativo, seus pais o amavam, seus amigos eram verdadeiros, e suas namoradas não o abandonariam. Assim, ao combinar texto e imagem que se contradiziam, seria gerada uma terceira mensagem com a intenção de mostrar que o protagonista era feliz e não sabia. Fundamentalmente, o personagem seria o “ator principal” de sua vida sem saber, pois teria uma consciência distorcida de seu papel devido aos meios de comunicação, ao contrário de *Voyeur*, que acreditava ter consciência de seu papel secundário. Imagino que não seja necessário dar exemplos de histórias do cinema ou de novelas em que o “mocinho” sofre durante grande parte da história, mas no final se torna feliz, muitas vezes por obra do acaso. É uma estratégia popular para contar histórias que não se interessam em ir além do senso comum e, conforme se dilui mais e mais, corre o risco de subverter o sentido de tradicionais histórias de superação como *O Patinho Feio*. Permeando tal ideia, certamente há resquícios da religião cristã - uma das principais influências do pensamento ocidental - visto que ela prega que a felicidade verdadeira só é possível após a morte, e somente para aqueles que seguem seus preceitos e suportam os sofrimentos da vida carnal acreditando que cumprem a vontade de Deus.

No primeiro rascunho da história completa foram inclusos alguns elementos cristãos para denotar sua influência, além de passagens referentes ao consumismo e crise de identidade, elementos comuns na contemporaneidade. Nessa primeira tentativa, porém, não consegui ir muito além da literalidade: muitos dos desenhos eram mera representação visual do que estava escrito, enquanto outros complementavam as palavras e uns poucos se articulavam satisfatoriamente, gerando o desejável sentido ambíguo na relação palavra-imagem (figura 29). Mas um problema me parecia ainda maior: a ausência, em grande parte da história, do contexto imagético que norteia esta pesquisa. Embora a temática seja subjacente à realidade cada vez mais etérea que se forma a partir do que se discorreu sobre as imagens contemporâneas, não havia na história algo que expusesse essa relação a não ser na primeira página, onde Américo aparecia assistindo televisão em um

quadrinho pouco antes de chegar à conclusão de que teria que sofrer se quisesse ser feliz. Além disso, tal argumentação causa-consequência é muito pobre para dar conta das complexidades levantadas pelo trabalho teórico.



Figura 29 – Página do primeiro rascunho de Américo.

Como bem notado por Sandra Rey, é necessário “[...] ficar atento aos imprevistos, ‘ouvir’ e ‘ver’ nossos pensamentos. Se formos atentos, seguidamente as idéias vêm (sic) em momentos mais inusitados e, às vezes, inoportunos” (1996, p. 87). Assim, foi em certa noite, durante um momento de divagação, enquanto esperava o sono chegar, que surgiu a ideia de narrar parte da história por meio de

imagens que representassem fotografias. A partir disso, precisei pensar em um contexto para elas: um álbum que a esposa do protagonista mostra a uma amiga. Assim, a narração em terceira pessoa seria articulada com as imagens e com os comentários das duas mulheres que observavam as imagens do álbum, possibilitando maior combinação de significados.

A princípio, quando a história ainda estava no campo das ideias, pretendia compor as primeiras onze páginas com a mesma dinâmica do exemplo da figura 29. Na décima segunda página, o protagonista morreria de súbito, sem necessidade de se conhecer a causa da morte, de modo a mostrar a insignificância das ações do personagem diante do destino inexorável da vida. Entretanto, só consegui desenvolver tal dinâmica narrativa até a oitava página. Não conseguia encontrar temas adequados para as três restantes. Foi então que surgiu a ideia de “realizar” os desejos secretos do protagonista antes do fim. O que inicialmente era um tapa-buraco se mostrou fundamental para a história quando inseri o recurso narrativo do álbum fotográfico. Em certo momento, a narrativa deixaria de acontecer por meio de imagens tidas como fotografias e continuaria na vida real do personagem, com uma leve diferença no formato dos quadrinhos para indicar a mudança, de modo a conotar como é difuso o limite entre a vida dentro e fora das imagens. Embora hoje em dia álbuns fotográficos possam ser considerados obsoletos, a intenção aqui é mais a representação do conceito de imagem técnica da maneira que melhor se adéque à narrativa dos quadrinhos do que um retrato das interações mais recentes entre homem e tecnoimagem. Além disso, é possível perceber em algumas das fotografias ilustradas que o personagem nasceu e cresceu em um contexto em que um álbum de família ainda tinha sua importância particular.

Tendo uma história a partir de um álbum de fotografias, surgiu a necessidade de se pensar em um nome para o personagem, além do título, que ainda não fora descoberto. Para nomear o protagonista, iniciei uma pesquisa mental a partir dos membros da minha família, em busca de algum nome peculiar que pudesse significar algo no contexto da história. Minha busca pausou em Gentil, nome de um primo, mas parou em seu pai, meu tio Américo. Sua versão feminina, América, denomina o continente onde existe um país que reclama tal nome para si: os Estados Unidos. E é nos Estados Unidos da América que foi criada a Disneylândia, parque temático conhecido mundialmente que, segundo Baudrillard, “[...] é um

modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos” (1991, p. 20). Estava decidido o título do quadrinho: Américo!

5.2 O PROGRESSO DE AMÉRICO

Como vimos com Eisner ao final do capítulo anterior, embora as ferramentas básicas da linguagem da arte sequencial sejam quadrinhos e balões, o meio para o qual ele é criado influencia na disposição de tais elementos e na própria estruturação da história. As possibilidades de composição de um web quadrinho são diferentes daquelas de um quadrinho impresso em revista que são diferentes das de um quadrinho que se desenvolve em tiras diárias de um jornal, e assim por diante. Como resultado do desenvolvimento de ideias que se iniciaram na história de *Voyeur*, quadrinho produzido como zine impresso, Américo foi naturalmente pensado como um quadrinho impresso, inclusive com a mesma quantidade de páginas e de quadrinhos por página. A décima terceira página de Américo equivale à capa de *Voyeur* cuja exibição não se mostrou necessária aqui.

Tenho maior segurança e satisfação para desenhar a lápis – ou mesmo com lapiseiras, na verdade – sem me preocupar com arte-final a tinta, ao contrário de como tradicionalmente são feitas as artes para os quadrinhos, onde, muitas vezes, as tarefas de desenhar e de arte-finalizar são realizadas por profissionais diferentes. A tarefa de ter que arte-finalizar meu próprio desenho é, para mim, como ter que realizar o mesmo trabalho duas vezes. De modo a tentar poupar tempo e trabalho, criei as imagens de *Voyeur* a lápis, com lapiseiras de grafite 2B 0,5 e 0,7, desenhando somente os contornos dos desenhos para escaneá-los para o computador e assim - utilizando o conhecido *software* de edição de imagens, *Photoshop* - aumentar a intensidade do preto nos traços, assim como preencher algumas áreas com preto com o objetivo de criar a aparência de um trabalho com arte-final. Embora não tenha considerado logo após a criação do quadrinho, já há algum tempo não considero o resultado satisfatório, principalmente em relação à combinação entre o preenchimento de preto feito digitalmente com o traço a lápis feito manualmente. Sobre essa questão, nos informa Eisner:

A realidade é que o estilo de arte conta uma história. Lembre-se de que este é um meio gráfico e o leitor absorve o tom e outras abstrações através da arte. O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara a ambientação e tem valor de linguagem. [...] Estilo, como nós o definimos aqui, é o “visual” e a “sensação” da arte a serviço de sua mensagem (2008, p. 159).

Assim, para ilustrar as fotografias que pretendem contar a história de Américo, considere o trabalho a lápis como um contraponto que gera um diálogo interessante entre a linguagem do desenho e da fotografia, já que permeia a construção da história uma postura crítica de tais imagens técnicas. A textura granulada do traço feito com grafite, mesmo quando reproduzida por outros meios como a impressão, naturalmente passa a sensação de trabalho manual, ao contrário da automaticidade do registro fotográfico; além de transmitir um efeito de efemeridade, como se bastasse uma borracha para que uma linha feita desse modo deixasse de existir, diferentemente da fotografia, cujo registro de determinado momento parece eternizá-lo. Entretanto, assim como a efemeridade do traço a lápis, a fotografia também tem um caráter transitório, que frequentemente passa despercebido: “a fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite” (FLUSSER, 2009, p. 47). Assim, o desenho a lápis transmite, ao mesmo tempo, um distanciamento e uma aproximação da fotografia que pretende representar. Ademais, é uma oportunidade de tentar superar o trabalho insatisfatório de *Voyeur*, criando a arte totalmente manualmente, utilizando as possibilidades do grafite para produzir gradações de tons e sombreados característicos do trabalho a lápis. A opção pelo trabalho a lápis por sua plástica efêmera faz com que a possibilidade de uso de cores se torne contraproducente, já que elas criam maior impacto visual, maior sensação de permanência, e visualmente não transmitem a sensação de que poderiam ser apagadas com uma borracha, por exemplo. Além disso, a restrição aos tons de cinza colabora para a criação da atmosfera austera pretendida à história.

O texto, por sua vez, outra ferramenta de comunicação fundamental na proposta da história em quadrinhos do Américo, se relaciona com os desenhos da história do modo como Scott McCloud chama de “combinação interdependente”, onde “palavras e imagens se unem para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha” (1995, p. 155). Nesse tipo de combinação, apesar do texto

e da imagem possuírem sentido quando isolados, é na ligação entre os dois que se torna possível transmitir a mensagem desejada (figura 30).

A combinação interdependente entre palavras e imagens já existia no primeiro rascunho da história, mas se tornou mais dinâmica quando adotei na narrativa o álbum fotográfico do Américo e acrescentei os comentários da esposa dele com uma amiga. Assim, a narração em terceira pessoa na caixa de texto conhecida como recordatário - localizada na maior parte da história na margem superior esquerda de cada quadrinho, a exemplo da narrativa de *Voyeur* - passou a contar com a colaboração do diálogo entre as duas mulheres que, além de compensar os possíveis equívocos que a mudança de perspectiva das imagens poderia provocar (na figura 30 observa-se que a cena da namorada de Américo chorando com o término do namoro foi substituída por uma foto comum dos dois e a informação de que ela não gostaria de terminar com ele, ao contrário do que Américo pensava, como ficava subentendido na combinação de imagens anterior da figura 29, é compensada pelas palavras da esposa), além dessa compensação, o diálogo das duas passou a oferecer a possibilidade de expor uma outra perspectiva textual sobre o protagonista (“gosto de ser tolerante pra mostrar quem é que manda”) além daquela que consta no recordatário, enriquecendo o personagem e, conseqüentemente, a história.



Figura 30 – Página do segundo rascunho de Américo.

A disposição dos textos em diagonais opostas direciona o olhar do leitor a necessariamente passar os olhos pela imagem para prosseguir com a leitura das palavras, de modo a colaborar para a compreensão completa da mensagem pretendida e contribuir para que o olhar do leitor não se desvie do caminho de leitura

proposto. Conforme fui escrevendo os diálogos, percebi que o texto do recordatário algumas vezes interagiu diretamente com o texto do balão de fala (“tinha certeza que se Deus realmente existisse... Não acredito!”, figura 31).



Figura 31 – Quadrinho do segundo rascunho de Américo.

Tal coincidência me chamou a atenção despertando o interesse em reproduzir o efeito nos outros quadrinhos. Após reflexões sobre o que poderia ser feito a esse respeito, achei melhor deixar tais combinações ao acaso, evitando o exagero de possíveis mensagens subliminares, e criando diálogos que, quando não contribuem diretamente para a história, agem como contraponto ao clima denso da voz do narrador, além de favorecer a percepção de um mundo além das imagens do álbum, referente aos outros personagens, dando-lhes mais vida (figura 32). Como afirma Rey, “tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido *a priori*, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação” (1996, p.87). O acaso, assim, se torna destino quando incorporado na obra.



Figura 32 – Página do segundo rascunho de Américo.

Resolvida a estruturação formal do quadrinho, chegou o momento de desenhá-lo. Mesmo tendo rascunhado as imagens que imaginava compondo o álbum de fotos do Américo, ao me ver diante da tarefa de desenhá-la em todos os seus detalhes, me deparei com o desafio de ter que escolher arbitrariamente os

elementos de composição dos desenhos que, por sua vez, pretendiam representar cenas compostas de maneira quase automática, por meio do *clic* fotográfico, como é tão comum nos álbuns de família.

A probabilidade da representação fotográfica pelos desenhos não parecer convincente era alta, e a solução para esse impasse se deu de forma simples: se os desenhos representariam fotografias, nada mais natural do que me utilizar de fotografias reais como modelos para os desenhos. Tal método proporcionaria a reprodução da instantaneidade do ato fotográfico, além de evitar a semiotização exagerada na escolha dos elementos presentes nas cenas, como aconselha Sandra Rey ao dizer que “[...] devemos ficar atentos ao risco (ou à tentação) de cair numa hipersemiotização, isto é, atribuir sentido desmesurado a qualquer coisa que se faça” (2002, p. 136). Além disso, nesse processo, a fotografia passa a ser relevada em seu caráter de mediação, desmitificando sua existência enquanto um fim para a ação humana.

Para a seleção das fotos contei com a ajuda de amigos que me emprestaram ou cederam fotos de seu acervo pessoal (caso das fotografias de infância, por exemplo) e profissional (caso das fotografias de casamento), além daqueles que as disponibilizaram em redes sociais como o *facebook* e o *orkut*. Para as fotos que eventualmente faltaram, recorri ao *site* de buscas *google.com*. As escolhas de todas as fotos, porém, foram orientadas de acordo com os desenhos já rascunhados. As fotos que não eram digitais foram escaneadas, e todas convertidas para tons de cinza para facilitar minha percepção das nuances na hora de desenhar. De modo a expor como se deu tal processo, seguem adiante as fotografias lado a lado com os rascunhos que direcionaram a seleção destas.

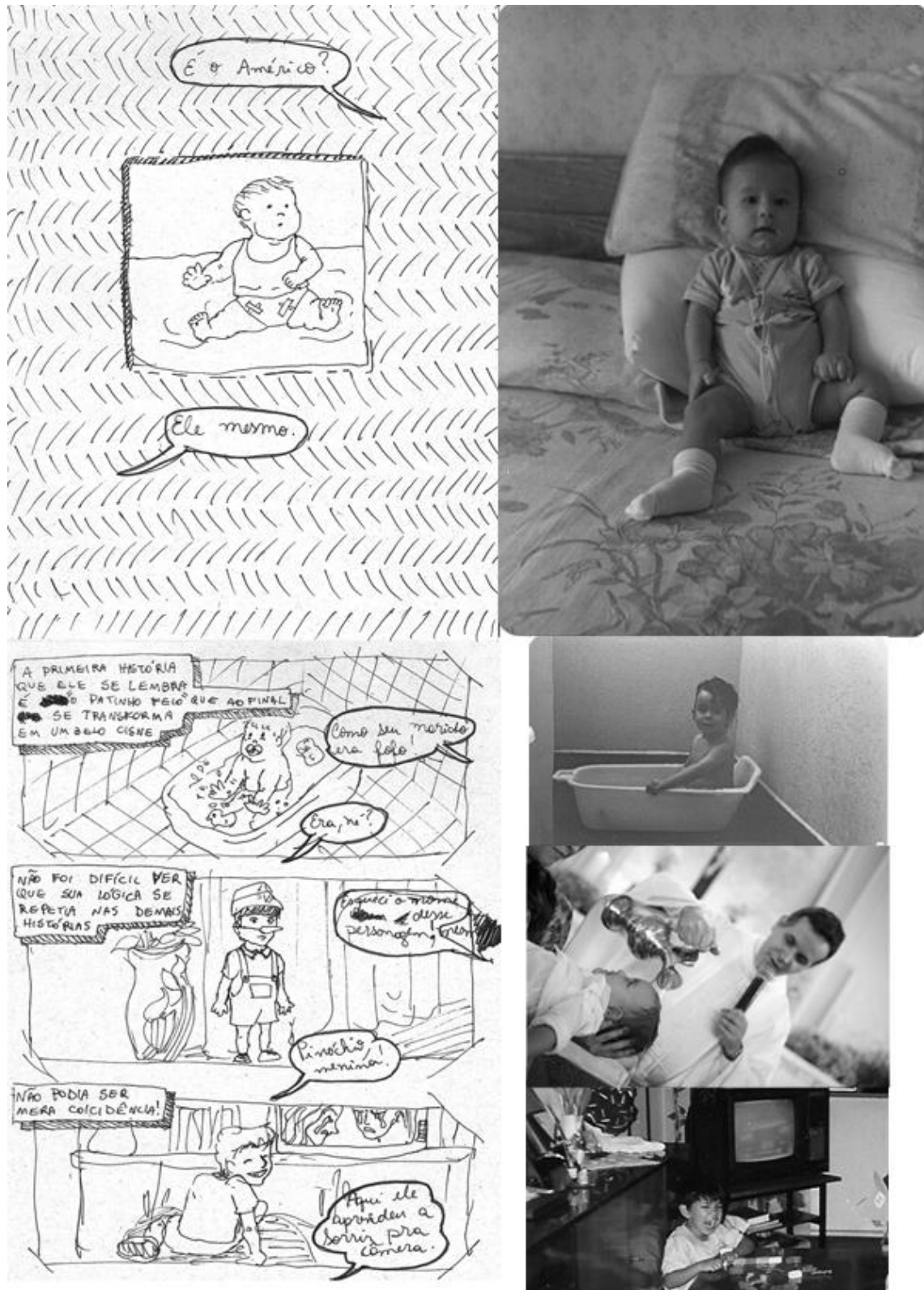


Figura 33 – Do rascunho à fotografia.



Figura 34 – Do rascunho à fotografia.



Figura 35 – Do rascunho à fotografia.



Figura 36 – Do rascunho à fotografia.



Figura 37 – Do rascunho à fotografia.

A narrativa em terceira pessoa da história continuou semelhante a da primeira versão do rascunho, ocorrendo apenas a mudança de ordem de algumas páginas para melhor adequação à cronologia de um álbum de fotos biográfico. No entanto, é

preciso atentar que, a partir da página sobre a relação de Américo com o cristianismo, a ordem temática dos eventos passou a importar mais do que a sequência cronológica, com uma página dedicada aos amigos, outra às ex-namoradas, e assim por diante.

Procurei escrever os textos do recordatário de modo que ele pudesse ter vida própria, intercalando passagens que transmitissem ironia interna (“Sua fé era inabalável. Sabia que se Deus realmente existisse ele seria devidamente recompensado”), com outras onde pretendi uma verve poética (“Consumia doses de felicidade à prestação consumindo as corretas pastas de dente. Não queria parecer negligente consigo mesmo”). Para constar, a imagem da pasta de dente como referência para a página onde apareciam as características consumistas do Américo veio de uma passagem de Flusser sobre o poder das imagens técnicas:

E assim a fotografia vai modelando seus receptores. Estes reconhecem nela forças ocultas inefáveis, vivenciam concretamente o efeito de tais forças e agem ritualmente para propiciar tais forças. Exemplo: em fotografia de cartaz mostrando escova de dentes, o receptor reconhece o poder da cárie. Sabe que é força nefasta e compra a escova a fim de passá-la ritualmente sobre os dentes, conjurando o perigo (espécie de sacrifício ao “deus Cárie”, ao Destino). Certamente, pode recorrer ao léxico sobre o verbete “cárie”. Isto apenas confirma o mito, não importa o que diz o texto, o leitor comprará a escova. Está programado para tanto. Até com informação “histórica”, agirá magicamente (2009, p. 57/58).

Entretanto, como já se disse, é na interdependência com as imagens e os diálogos que a mensagem pretendida pode ser compreendida. Como expliquei anteriormente, o objetivo era mostrar a contradição entre a percepção que Américo tinha de sua própria vida com o modo que ela realmente acontecia. Com a introdução das fotografias na história, aquilo que “realmente acontecia” passou a ser a percepção dos acontecimentos por meio da imagem técnica.

Como é fácil de notar, no processo de seleção das fotos ocorreram algumas mudanças. Mais do que buscar por fotos que representassem bem os rascunhos iniciais, o que quis foi encontrar imagens que representassem bem a ideia pretendida e, assim, no decurso, acabei por questionar tais ideias e alterando-as quando considerei adequado. Foram cinco os quadrinhos que tiveram maior mudança.

O quadrinho em que Américo está fantasiado de Pinóquio durante a infância foi substituído por uma fotografia de batizado. Além de não encontrar a foto adequada para a proposta inicial, me incomodava o excesso de referências a histórias infantis, que já contava com *O Patinho Feio* e *O Rei Leão*. O diálogo na foto também era totalmente dispensável. Resolvi antecipar o elemento cristão que acabei desenvolvendo melhor algumas páginas à frente.

Outra cena que mudou é a que Américo posa com um saco de pipoca em frente a cartazes do filme do Rei Leão. Também não encontrei uma foto adequada para basear o desenho dessa cena e considerei melhor mudar o pano de fundo e manter a ideia. Assim, utilizei uma foto de aniversário onde inseri um fundo decorado com uma imagem do filme no desenho final.

O quadrinho seguinte, com o tombo de bicicleta, estava muito literal em relação ao texto do narrador e destoava das outras imagens onde Américo aparece frequentemente sorrindo. Desse modo, escolhi a foto exposta ao lado do quadrinho para servir de base para o desenho final, onde inseri uma daquelas facas de brinquedo que são como um arquinho que se coloca na cabeça para simular uma faca atravessada no crânio. Acredito que tal imagem seja mais sutil em relação ao texto do quadrinho e se comunique melhor com a proposta da história.

Como também não encontrei uma foto adequada de um casal heterossexual se divertindo em uma boate GLS, mudei a perspectiva e incluí uma foto de vários homens vestidos de mulher em uma festa “do troca”, onde as pessoas se vestem com as roupas do sexo oposto. Embora não haja nenhuma referência específica em relação à festa, acredito que as poses debochadas das pessoas na foto conotam tal situação. Além disso, a mudança de cenário propicia a percepção de uma ideia mais limitada que o personagem teria dos homossexuais.

Por último, percebi que o quadrinho em que Américo sorria de dentro da janela do carro era visualmente redundante em relação ao quadrinho seguinte, onde ele posa pra foto com um carro diferente. Deixei a informação sobre a mudança constante de veículo a cargo da fala da amiga e escolhi uma fotografia em que se exibisse a escolha de roupas “de marca”, assim como o apego ao celular.

Os recordatórios e os balões de fala ocupam parte da imagem, mas também se sobrepõem a ela, ocupando parte da sarjeta e indicando que estão em um momento diferente, em um plano diferente daquele registrado nas fotografias. Texto e imagem se interseccionam visualmente.

Conforme me esforçava para apreender nas imagens todos os detalhes possíveis das fotografias selecionadas como referência para os desenhos, estes acabaram se tornando mais “realistas”, mais acadêmicos do que eu imaginava inicialmente. Isso não significa, porém, que os desenhos resultantes são reproduções fiéis das fotos. Como facilmente será observado no resultado final, realizei algumas modificações pontuais como o acréscimo ou subtração de elementos de acordo com o objetivo da imagem. Algumas laterais de certas fotografias também foram levemente subtraídas em seus respectivos desenhos para se adequar proporcionalmente ao novo formato do enquadramento. Além disso, era preciso modificar o rosto de pelo menos um personagem em cada foto para incluir o Américo. Embora sua face mude com o passar do tempo, procurei apresentá-lo com leves orelhas “de abano” para identificá-lo melhor em todos os momentos. De maneira a quebrar um pouco com o academicismo resultante nos desenhos e resgatar uma estética mais comum aos quadrinhos, não sombrei a pele dos personagens de acordo com os tons de cinza presentes nas fotografias. Como espero que se perceba, isso deixou os desenhos mais leves e ajudou a expressar melhor o quadrinho em que Américo está com seus amigos negros, já que estes tiveram a pele sombreada para melhor caracterização.

Porém, não só de fotografias é feito o quadrinho. O último terço da história se passa na “vida real” de Américo e poderia facilmente destoar esteticamente dos três terços anteriores baseados em fotos. Na intenção de evitar tal possibilidade decidi seguir a orientação de McCloud (2008, p. 94) e compor a cena desejada fotograficamente. Para tanto, contei com dois amigos que se dispuseram a encenar segundo minhas orientações e, nesse caso, não existe na imagem nenhum elemento aleatório, como aconteceu com as imagens anteriores.



Figura 38 – Do rascunho à fotografia.

Os recordatórios agora estão inteiramente no interior do quadrinho, transmitindo uma aproximação entre texto e imagem. Com exceção da primeira fotografia, todas as outras foram montadas e fotografadas por mim. No primeiro

quadrinho, que originalmente se passava no velório da mãe do Américo, considerei simbolicamente mais adequado apresentá-lo durante o enterro no cemitério. A foto encontrada no *site* da *google.com* serviu como referência para o cenário onde inclui Américo e esposa no desenho final.

Ao reelaborar a sequência final que originalmente se passava numa sala, achei melhor mostrá-la num quarto de casal, pela carga de intimidade entre marido e mulher que o ambiente propicia, elevando a tensão da situação. Tensão essa que avança aos poucos conforme o ângulo da imagem se aproxima da expressão facial e corporal dos personagens até terminar em um *close-up* de Américo que destoa totalmente das expressões que acostumamos ver em seu rosto durante as passagens anteriores da história. No fim, todos os desejos secretos de Américo se realizaram: a mãe morreu, o amigo o traiu e a esposa o abandonou. A expressão em seu rosto, porém, não é de felicidade. Mas esse não é o fim da história.

Esse é:



Figura 39 – Do rascunho à fotografia.

Mudei o ponto de vista do último quadrinho porque, se prosseguisse com a ideia original do rascunho, poderia gerar um excesso de rostos na reta final da história. A imagem ao lado do rascunho que serviu de base para o desenho final, é um *frame* do clipe *A Visita*, do músico Silva⁶. Neste último quadrinho, mais do que simplesmente mostrar o defunto de Américo, quis restabelecer a ligação com o início da história. Ele que sempre buscou aplicar as lições que interpretava das histórias na sua vida - sem perceber o sentido distorcido que dava a elas - não foi capaz de criar sua própria história. O quadrinho, concebido isolado no topo da última página, deixando os outros dois terços em branco, não pretende demonstrar algum vazio deixado pela morte do personagem, mas sim, como se lê, que ele não deixou

⁶ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AzE9Po-bAYo>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

nenhuma história para contar, história que, no caso, não deixaria que sua vida se encerrasse com sua morte. Pode parecer contraditório afirmar que Américo morreu sem nenhuma história pra contar embora se tenha contado a história dele. O que se pretende com tal paradoxo é mostrar que a história de Américo realmente aconteceu embora o mesmo, ainda que a tenha vivido, não tenha se dado conta dela. A causa de sua morte não é mostrada e sequer pensei em qual seria ela. Como dito anteriormente, pretendi com isso mostrar a inevitabilidade da morte, não importando quando, não importando como, não importando até mesmo o que quer que se faça em vida.

Como já mencionei, os requadros que apresentam fotografias se diferenciam sutilmente daqueles que apresentam cenas da “vida real” do Américo. De acordo com Eisner, “além da sua função principal de moldura dentro da qual se colocam objetos e ações, o requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem ‘não verbal’ da arte seqüencial” (1999, p. 44). E acrescenta:

O formato (ou ausência) do requadro pode se tornar parte da história em si. Ele pode expressar algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo. O propósito do requadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa (EISNER, 1999, p. 46).

Assim, aparei os ângulos retos dos requadros com um corte em diagonal na intenção de passar a impressão de se estar observando uma fotografia cujas pontas se fixaram no interior de pequenos cortes diagonais de uma página de um álbum de fotos. Talvez esse não seja o modelo mais comum de álbum, mas acredito ser um recurso eficaz no cumprimento de seu objetivo principal que é o de diferenciá-lo dos outros quadrinhos que não são representações de fotografias.

A certa altura da história toca o telefone. Diferentemente do texto dos recordatórios e dos balões de fala, a onomatopeia que representa o som do aparelho recebe uma carga imagética intensa de modo a expressar melhor o barulho de um telefone tocando, assim como de reforçar a percepção da interrupção brusca do diálogo. Novamente, é Eisner que nos esclarece:

O tratamento visual das palavras como formas de arte gráfica é parte do vocabulário. O texto é lido como uma imagem. O letreiramento, tratado “graficamente” e a serviço da história, funciona como uma

extensão da imagem. Neste contexto, ele fornece o clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão de som (1999, p. 10).

De modo mais sutil, mas não menos relevante, foram tratadas as demais palavras da história. A princípio, para não destoar da estética do desenho a lápis, escrevi os textos a mão e com lapiseira. Escrevi as passagens do recordatário com letra de forma, e os diálogos, com letra manuscrita para reforçar o distanciamento entre a austeridade da voz do narrador e o descompromisso de um diálogo coloquial. No entanto, minha caligrafia não forneceu um resultado satisfatório. Então procurei por fontes tipográficas que atendessem as minhas necessidades. Para o texto do recordatário utilizei a fonte *HW Stone* – é uma fonte que, a meu ver, se encontra a meio caminho entre minha letra de forma escrita à mão e fontes tipográficas tradicionais, como a Arial com que escrevo este texto -, e para os diálogos, a fonte *Koala* – fonte que reproduz no computador uma escrita manual legível. Para colaborar com a austeridade do texto narrativo em terceira pessoa, digitei utilizando a fonte em caixa alta. Como evidencia McCloud (2008, p. 156), a caixa alta nos quadrinhos é muito comum e, nesse caso, ajuda a reforçar a diferença entre as duas tipografias. Sobre tais cuidados, Eisner nos diz:

Dentro do balão, o letreiramento reflete a natureza e a emoção da fala. Na maioria das vezes, ele é resultado da personalidade (estilo) do artista e da personagem que fala. [...] Tentou-se várias vezes “conferir dignidade” à tira de quadrinhos utilizando tipos mecânicos ao invés do letreiramento feito a mão, menos rígido. A composição tipográfica tem realmente uma espécie de autoridade inerente, mas tem um efeito “mecânico” que interfere na personalidade da arte feita a mão livre. O seu uso deve ser considerado cuidadosamente também por causa do seu efeito sobre a “mensagem” (1999, p. 27).

Logo, para conseguir com que os textos digitados estabelecessem boa relação com os desenhos originalmente feitos a lápis, utilizei neles o filtro *sprayed strokes* do *Photoshop* para deixá-los com uma aparência semelhante ao traço a lápis. Para os tons de preto do texto e de seus recipientes não se destacarem em relação aos desenhos, considerei mais adequado aumentar os níveis de cinza da arte do que diminuir os do texto. Consequentemente, aumentou-se assim o tom austero da narrativa visual. Entres os balões referentes às falas existem pequenas diferenças de tamanho devido a ajustes para melhor adequação ao espaço dos quadrinhos. Não me preocupei em manter os mesmos tamanhos por achar que as

diferenças são mínimas e, por conter palavras de uma conversa casual, poderiam refletir a despreocupação nos tons das falas. Porém, os balões referentes à esposa do Américo logo após ela receber a notícia sobre sua sogra são propositalmente distorcidos para transmitir o nervosismo da personagem: “à medida que o uso dos balões foi se ampliando, seu contorno passou a ter uma função maior do que de simples cercado para a fala. Logo lhe foi atribuída a tarefa de acrescentar significado e de comunicar a característica do som à narrativa” (EISNER, 1999, p. 27).

Os desenhos, por sua vez, foram feitos em papel canson 140 g/m², tamanho A4, com lápis 6B, 2B, HB, além de lapiseiras 0,3, 0,7 e 0,9, todas com grafite 2B. Em algumas cenas também considerei a utilização do esfuminho para homogeneizar determinadas áreas escuras. A intenção de realizar todo o desenho de Américo manualmente fez com que eu me dispusesse a utilizar maior variedade de materiais do que os que foram utilizados em *Voyeur*, para produzir uma maior variedade de traços e tonalidades. Originalmente, as imagens foram desenhadas em uma proporção maior do que a apresentada na obra terminada. Todos os quadrinhos que representavam fotografias do álbum tinham 13,3x20 cm; enquanto os demais quadrinhos foram feitos com 13,3x27 cm. Os quadrinhos foram assim medidos para se encaixarem proporcionalmente de três em três em uma página A4 ao final. A única exceção é o quadrinho para a primeira página, que foi criado para representar a capa do álbum de fotos.

Há outro recurso muito comum da linguagem dos quadrinhos, mas que em Américo foi utilizado uma única vez - assim como a onomatopeia imagética do toque do telefone - que são as linhas de movimento que denotam a trajetória da aliança arremessada contra o rosto do Américo no penúltimo quadrinho. É uma saída que os quadrinistas encontraram para mostrar movimento em um meio estático como os quadrinhos. Tendo descrito o processo de criação de Américo, realizo agora algumas reflexões e problematizações geradas pela obra a partir de sua instauração de modo a compreendê-la melhor.

5.3 O LEGADO DE AMÉRICO

Quando tive minhas primeiras ideias para o quadrinho que viria a ser o Américo, minha perspectiva era orientada pela noção linear de causa-consequência:

as histórias produzidas pela indústria cultural se nutriam de contos clássicos como *O Patinho Feio* criando histórias rasas que induziam Américo a acreditar que só seria feliz “no final” se sofresse “no meio”. Agindo assim, ele passaria toda sua vida sem conseguir perceber que a felicidade que ele tanto buscava estava a todo o momento ao seu alcance, ou melhor, que ele era feliz e não sabia.

Basicamente, a mídia era má e Américo uma de suas vítimas. Resquícios desse momento de criação da obra podem ser encontrados em alguns quadrinhos, exatamente nas primeiras páginas, como a TV com a imagem de um casal sofrendo ao fundo da terceira foto do álbum e a decoração da parede com imagens do Rei Leão no quadrinho. Observando a obra concluída, me pergunto se tal interpretação equivocada da história, tal qual eu a imaginava a princípio não seria ainda possível. Espero ter colocado elementos suficientes durante o desenvolvimento do processo de instauração do quadrinho para evitar que se realize tal percepção limitada. Todavia, tal interpretação ainda é passível de acontecer, já que a percepção desejada da obra não depende somente de mim, mas também do repertório do leitor:

Efetivamente, se a revelação de uma obra é o prêmio de uma congenialidade nativa ou adquirida, a interpretação é sempre, ao mesmo tempo, revelação da obra e expressão do intérprete, e, por isso, objetiva e pessoal a uma só vez, tanto mais fiel quanto mais livre e tanto mais original quanto mais verdadeira (PAREYSON, 1997, p. 236).

Conforme avançava na pesquisa teórica, compreendi que as relações entre homem e linguagem não se dão de tal maneira linear: a linguagem tanto pode dar significado ao homem quanto o homem pode dar significado à linguagem. A proposta inicial começou a perder consistência e não se manteve. Eu sabia onde começar e terminar a história, mas o caminho que eu tinha em linha reta entre um ponto e outro não os conectava. Como observa Sandra Rey (1996, p. 84), a pesquisa em arte é como um projétil lançado de um ponto em direção a outro cujo caminho que ele irá percorrer nunca sabemos. Para chegar aonde eu queria, seria preciso estar atento às prováveis curvas do caminho. Na verdade, seria preciso estar atento e distraído ao mesmo tempo, como argumenta Rey:

[...] a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um

afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual (2002, p. 127).

A percepção da necessidade de inserir na obra elementos significantes das imagens técnicas como referência da concepção de mundo do Américo me levou a conceber a ideia de contar parte da história por meio de fotografias. Tal ideia, embora tenha se dado de modo intuitivo, fez todo sentido na obra, embora eu não soubesse explicar exatamente como esse sentido se articulava.

Qual o significado das fotografias de Américo - que aparece sorrindo em praticamente todas elas - para compreensão de sua vida? O que elas comunicam? Que ressonância elas trazem para a história das teorias de Flusser, Debord, Baudrillard, entre outros? Afinal de contas, Américo foi ou não foi feliz? Novamente, o pensamento linear com que estava habituado não me levou a lugar algum. Era preciso fazer outra curva. Em vez de responder as perguntas que frequentemente surgem em razão de uma limitada compreensão causa-consequência dos eventos, era preciso questionar as próprias perguntas. Como bem notado por Bauman,

mesmo se perguntas como essas continuam sendo feitas por força do hábito, não é claro onde dar início à busca de uma resposta. (A simulação, como insiste Baudrillard, não é falsificadora ou falsa pretensão; é, antes, parecida com a doença psicossomática, em que as dores do paciente são inteiramente reais e a pergunta sobre se sua moléstia também é real não faz muito sentido.) (1997, p. 129).

Assim, considerando a teoria do simulacro, pouco importa se a felicidade do Américo era verdadeira ou não: todos os sintomas diziam que sim! Seria ingenuidade imaginar que Américo só sorria e se divertia quando fotografado. O que põe em xeque essa felicidade, denunciando a simulação, são as palavras do narrador em terceira pessoa. Quando escrevi a primeira versão da narrativa, imaginava-a como algo que fosse consciente ao personagem: suas ações aconteciam propositalmente de acordo com as ideias expostas no recordatório. Entretanto, ao reler a história finalizada, percebi que nada no texto e nas imagens denuncia que Américo tinha consciência daquilo que comandava sua vida e, no caso da narrativa, não tinha consciência daquilo que comandava a escolha das fotografias para se colocar no álbum que contava sua vida em imagens. Como sabemos desde

Freud, embora frequentemente nos esqueçamos, o inconsciente é o grande motor de nossas ações, assim como era das ações de Américo. Sobre tal abordagem, ainda com a metáfora da doença psicossomática, mas agora com Baudrillard:

A psicossomática evolui de maneira incerta nos confins do princípio da doença. Quanto à psicanálise, ela devolve o sintoma do domínio orgânico ao domínio do inconsciente: este é de novo suposto ser “verdadeiro”, mais verdadeiro que o outro – mas por que é que a simulação se detém às portas do inconsciente? Por que é que o “trabalho” do inconsciente não há-de poder ser “produzido” do mesmo modo que qualquer sintoma da medicina clássica? Os sonhos já o são (1991, p. 10).

Vê-se assim que a dimensão da simulação chega a ser até mesmo inconsciente. É assim que o simulacro se torna possível, quando se torna uma simulação tão perfeita que o simulador sequer percebe que está simulando! Ao contrário do que se pensava no início, não é que Américo era feliz e não sabia; na verdade, ele não sabia que podia ser feliz, por isso simulava a felicidade. Por exemplo, não foi uma interpretação limitada da história do Patinho Feio e outras que norteou a trajetória de vida de Américo. Foi o personagem que inconscientemente conferiu significado à história de forma retroativa. No primeiro recordatário está escrito que O Patinho Feio é a primeira história que ele se lembra, não necessariamente a primeira história que ele conheceu. Aliás, quem seria capaz de apontar a primeira história de que se lembra sem inconscientemente nortear a escolha por meio do contexto que se vive no presente?

Porém, a felicidade não apareceu quando as fantasias⁷ secretas que ele nutria para ser feliz no final se realizaram. E precisamente por quê? Porque era na própria fantasia enquanto tal que se sustentava a simulação, que se sustentava a própria realidade percebida por ele. Américo fantasiava que tinha que sofrer para ser feliz no final; assim, acreditava que não tinha amigos verdadeiros, que os pais não o amavam, etc. Isso não seria justamente a estratégia final para não ser sincero com os amigos ou fiel com a esposa, ou até mesmo não se sentir na obrigação de amar os pais? E, portanto, poderia trair a mulher, por exemplo, sem se sentir culpado, ao

⁷ O termo “fantasia” é utilizado aqui a partir da concepção lacaniana. Žižek nos esclarece: “[...] a fantasia é por definição não objetiva (algo que existe independentemente das percepções do sujeito); no entanto, ela é também não subjetiva (algo que pertence às intuições conscientemente experimentadas pelo sujeito, o produto de sua imaginação). A fantasia pertence antes à “bizarra categoria do objetivamente, subjetivo – o modo como as coisas realmente, objetivamente, parecem ser para você, mesmo que não pareçam ser dessa maneira para você”. (ŽIŽEK, 2010, p. 66).

mesmo tempo em que inconscientemente encena tal preocupação com os outros justamente para simular e retroalimentar tal simulação para si mesmo. A fantasia da felicidade no final suportava a simulação da mesma no presente. Quando a simulação perde a base, Américo se vê diante da situação de ter que ser responsável não apenas por sua própria felicidade, mas também pela felicidade alheia. E, assim como em *Voyeur*, o “outro” aqui adquire caráter traumático, forçando uma visão para além da simulação. Como diz Žižek,

[...] qualquer contato com um outro real, de carne e osso, qualquer prazer que encontremos tocando outro ser humano, não é algo evidente, mas algo inerentemente traumático, e só pode ser suportado na medida em que esse outro entre no quadro da fantasia do sujeito (2010, p. 66).

O insondável X que provoca desejo e que reside em todo ser humano como uma essência fundamental; esse segredo inacessível presente também na esposa de Américo, não permitiu que a simulação continuasse. Como a esposa traída do Américo não comungou com sua fantasia de que, ao sofrer, ela conseqüentemente seria feliz no final, o trauma é inevitável. Como se percebe, “o outro não só se dirige a mim com um desejo enigmático; ele também me confronta com o fato de que eu mesmo não sei o que realmente desejo, do enigma de meu próprio desejo” (ŽIŽEK, 2010, p. 55/56). O que “atrapalhou” tudo foi “o outro”.

Como vimos, segundo Flusser (2008), em breve as imagens técnicas intermediarão todo e qualquer contato entre os homens. Suas previsões instigam a imaginação das possibilidades futuras e o autor adverte que seu texto não pretende ser lido como uma literatura fantástica futurista, mas como crítica do presente. E é no presente que se localiza a história de Américo para colaborar com a crítica desse mesmo presente, onde, segundo Flusser, os aparelhos produtores de imagens ainda estão mal instalados e as possibilidades de contatos quentes entre as pessoas ainda existem. Contatos estes que podem causar a quebra do simulacro e a emancipação humana diante do universo das tecnoimagens.

Existe uma palavra alemã, *zeitgeist*, que significa “espírito da época”. Acredito que haja um *zeitgeist* de nossos dias que se torna cada vez mais comum à medida que mais pessoas questionam a habitual sensação de se “estar vivo”. Em meados de dezembro de 2012, uma amiga postou um quadrinho com o título “Viveu?” no *facebook*, anunciando que era o tipo de história que eu gostaria de ler (figura 40).



Figura 40 – Viveu?, Daniel Cramer, 2012.

Qualquer semelhança com a origem da proposta de Américo não é mera coincidência; é a expressão do *zeitgeist* que ronda a contemporaneidade, é a manifestação do crescente incômodo do homem moderno com relação a nulodimensionalidade – nos termos de Flusser – de nossos dias. Os comentários

feitos na postagem original do quadrinho no *blog*⁸ de seu autor elogiando o trabalho demonstram a percepção do fenômeno e, algumas vezes, a identificação com ele: “Medo... as vezes me sinto assim... (sic)”. Acredito que não seja difícil encontrar manifestações semelhantes permeando muitas outras obras em qualquer outra forma de expressão artística. Porém, o que me interessava mais do que a representação desse fenômeno – e o que me levou à pesquisa teórica do presente trabalho - eram suas possíveis causas: por que, afinal, essa crescente dúvida quanto a estar realmente vivo?

A interrogação “viveu?” - ou “vive?” - poderia ser aplicada facilmente tanto a Américo quanto a *Voyeur*. Embora direcionem suas atenções em sentidos diferentes, as atitudes dos personagens diante da própria vida não se opõem, antes se complementam, formando um todo, como as duas faces de uma mesma moeda. A diferença essencial está na postura dos personagens diante do final, que basicamente é o mesmo: o contato com o outro de uma forma inesperada, que leva para além da realidade como eles a percebiam até então. Enquanto a concepção de realidade de *Voyeur* se esvai na medida em que o contato com o outro por meio do tato dá sentido a tudo; o contato do Américo, por sua vez, com a dor da esposa que ele mesmo provocou acreditando que a faria feliz, destrói o sentido de tudo.

Há muito mais que eu poderia escrever aqui com relação ao quadrinho Américo. Poderia correr o risco de ser redundante e repetitivo ao tentar explicitar as relações entre todos os elementos teóricos abordados que subjazem à obra e, ainda assim, não ser o suficiente, ainda assim não dar conta das interpretações possíveis da história quando apreciado por outros leitores que podem, inclusive, usufruí-la satisfatoriamente sem sequer enxergarem nela a dimensão teórica que a estruturou. Se assim for, a obra será bem-sucedida.

⁸ Disponível em: <<http://sushidekriptonita.blogspot.com.br/2012/12/viveu.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciado o presente projeto de pesquisa em arte, a limitada percepção linear de então que orientava o trabalho, me justificava a criação de uma obra em quadrinhos em âmbito acadêmico com vista a um fim específico: ao articular o conhecimento adquirido por meio de uma pesquisa teórica se criaria uma história em quadrinhos que comunicaria tais conhecimentos possibilitando ao leitor uma revelação de si mesmo. Porém, como afirma Rey: “enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa” (REY, 1996, p. 85).

Por sua vez, o simulacro, segundo Baudrillard (1991), se processa ao nível do inconsciente, como uma doença psicossomática. Pode-se fazer a mesma observação acerca do caso clínico do paciente de uma piada contada por Žižek,

[...] um homem que acredita ser um grão de semente é levado para um hospital psiquiátrico onde os médicos fazem o que podem para convencê-lo de que ele não é um grão de semente, mas um homem. Quando ele está curado (convencido de que não é um grão de semente, mas um homem) e lhe permitem deixar o hospital, imediatamente volta tremendo. Há uma galinha perto da porta e ele tem medo de que ela vá comê-lo. “Meu caro rapaz”, diz o médico, “você sabe muito bem que não é um grão de semente, mas um homem”. “Claro que eu sei disso”, responde o paciente, “mas a galinha sabe?” [A anedota ilustra um exemplo de que] não é suficiente convencer o paciente sobre a verdade inconsciente de seus sintomas – o próprio inconsciente deve ser levado a assumir essa verdade (2010, p. 115).

Porém, além de simulacros e doenças psíquicas, a própria construção da linguagem como tal se faz de maneira inconsciente pelos homens (BUCCI, KEHL, 2004, p. 20). Logo, assim como na piada citada, não basta ter consciência dos imperativos das tecnoimagens para que ocorra a emancipação humana frente às mesmas, é preciso que o próprio inconsciente reconheça tal verdade. E é aí que a pesquisa em arte, e o próprio processo de criação artística em si, se mostrou fundamental:

[...] a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a

profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual (REY, 2002, p. 127).

Enquanto sujeito constituído pela mesma linguagem que buscava criticar durante a pesquisa teórica que orientou a redação dos capítulos desse trabalho, por mais que eu compreendesse as ideias com as quais trabalhava, inconscientemente eu não estava convencido delas. Tal conhecimento só se tornou acessível ao meu inconsciente na medida em que eu o processava durante a instauração de uma obra poética, o quadrinho Américo. Assim, no decorrer da pesquisa, percebi que mais relevante que o produto final do processo artístico, é o pensamento possível da criação que se evidencia durante o próprio processo. Mais importante que a obra em si é sua poética. Como vimos com as obras de vanguarda que se tornaram canônicas na medida em que passaram a ser consumidas como símbolos de *status* cultural, qualquer obra de arte enquanto produto final é corruptível; mas a poética da obra, não: “assim, a arte, mesmo comprometida através dos séculos pelos serviços que prestou à crueldade, ao lucro, à arrogância dos potentados, continuaria sendo, em sua essência, um protesto do espírito contra tais serviços” (PASSERON, 2004, p. 13). É no processamento de significados que ocorre durante o processo de criação artística que se revela a possibilidade - e, quiçá, a necessidade - de se processar os significados da própria realidade cotidiana compartilhada.

E tal realidade não é absoluta, mas se reafirma, a todo o momento, a partir de nossa atividade inconsciente enquanto seres de linguagem que ignoram tal condição. Ignorar tal condição não seria necessariamente ruim se a linguagem desse conta da complexidade do ser humano. No entanto, o homem não é só linguagem, mas natureza também. E tal tomada de consciência se mostrou possível tanto por um contato com o outro que extrapole as limitações da linguagem, quanto por meio do próprio processamento dos significantes da linguagem provocado pela criação artística. A realidade contemporânea manifesta principalmente por imagens técnicas não é absoluta, nem imutável.

Em determinado momento deste trabalho, falou-se sobre a autonomia do leitor diante de uma história em quadrinhos. Uma obra lançada no segundo semestre de 2012 trabalha de sobremaneira tal aspecto. Tal obra se chama *Building Stories*, do quadrinista Chris Ware:

Para esgotar todas as possibilidades de leitura de *Building Stories*, a nova história em quadrinhos do autor norte-americano Chris Ware, é necessário ler a obra oitenta e sete bilhões cento e setenta e oito milhões duzentas e noventa e uma mil e duzentas vezes. [...] a HQ levou mais de dez anos para ser produzida e foi publicada dentro de uma caixa que contém 14 publicações em diferentes formatos e tipos de impressão. Sem uma ordem de leitura determinada pelo autor, fica ao gosto do leitor a sequência de impressões pela qual ele pretende seguir até o final. Daí as bilhões de combinações possíveis (VITRAL, 2012).

Certamente, no que se refere à estruturação de nossa realidade, existem muito mais do que as oitenta e sete bilhões de possibilidades da obra de Ware. Mas, para que tais possibilidades sejam pensáveis e possíveis, é preciso tentar compreender como nossa atual realidade está construída, ou, em termos flusserianos, quais são os programas geradores dessa realidade. No prefácio do livro *O universo das imagens técnicas*, de Flusser, - sequência das ideias desenvolvidas noutro livro, *A filosofia da caixa preta* - Norval Baitello Jr especula que o livro que se segue talvez seja uma tentativa de corrigir a leitura simplista que ocorreu ao seu predecessor, “inevitavelmente provocada pela crença de que se tratava de um livro sobre fotografia” (2008, p. 8).

E é aqui que a crítica de Debord se faz fundamental. Como vimos no primeiro capítulo, ele explicita a conexão inerente entre as imagens técnicas e o capital, significante supremo da realidade contemporânea. E, se não nos é possível nesse momento recorrer a toda carga histórica que o termo capital agregou com o passar dos anos, basta, no interesse dessas considerações, nos lembrarmos da origem de sua palavra em latim: cabeça. O capital, nesse caso, é referente ao indivíduo e, em última instância, ao ponto. Para Flusser, as imagens técnicas são formadas por pontos que simulam uma superfície, assim como o álbum biográfico de Américo é formado por indivíduos que simulam uma vida. Porém, ao contrário do que induz e pressupõe o capital e suas imagens – e como Américo descobriu de forma amarga - as pessoas não são pontos.

Todavia, mesmo assumindo uma postura crítica, não basta olharmos para as superfícies das tecnoimagens para decifrá-las porque a superfície delas não existe, mas é simulada pela própria imagem. Para compreender como as imagens contemporâneas funcionam, para ver os programas que as produzem e suas relações como expressão do capital, é preciso fazer uma “curva” para contorná-las e

ver o que há por trás delas. É preciso superar o raciocínio linear, de causa-consequência, que elas mesmas nos instruem a utilizar. É preciso pensar poieticamente. Enfim, é preciso ser humano. E, como vimos no decorrer deste trabalho, a condição do ser humano é o eterno devir, resultado da intersecção entre natureza e linguagem que causa a constante possibilidade – e portanto, responsabilidade - da criação de si mesmo e do mundo. Tais palavras podem parecer algo como autoajuda, mas não o são, posto que somos todos interpelados historicamente pela mesma linguagem que produz as tecnoimagens que se pretenderia decifrar. Assim, para ressignificar tais imagens de modo a orientá-las em virtude da liberdade humana é preciso antes, necessariamente, estar propenso a certa dose de violência contra si mesmo, pois é preciso ressignificar-se também no processo. Assim como em *Voyeur*, de certa maneira é preciso se desfazer em pedaços para as coisas fazerem sentido.

Alguns pessimistas – que se consideram realistas, sem estarem de todo errados – diriam que qualquer ação visando a superação da realidade processada pelo capital e simulada por suas imagens seria utópica e ineficaz, pois no fim, os conflitos que inevitavelmente surgiriam entre os homens colocariam tudo a perder novamente e que, portanto, seria melhor deixar tudo do jeito que está e admitir que vivemos na melhor realidade possível. Tais pessoas cometem, assim, o mesmo erro de Américo ao acreditar que a ordem dos eventos se constitui de um todo dividido em começo, meio e fim. Coerentemente, Flusser encerra o último capítulo de seu livro *O universo das imagens técnicas* dizendo que tal capítulo poderia ser lido como o primeiro. No caso dessa dissertação, o correto seria dizer que a história de Américo presente em seu início, pode ser lida como seu encerramento. Como vimos na introdução desse trabalho, não existe metalinguagem, assim como não existe metanarrativa. O que a instauração de Américo pretendeu - antes mesmo de se saber que era isso que se pretendia - era explicitar tal processo de construção da linguagem tanto em sua própria narrativa quanto por meio do processo de criação da obra que se realizou em conjunto com a pesquisa teórica. Como declara Rey, no que concerne à pesquisa em arte “[...] é sempre *a posteriori* que teremos a total compreensão do que fazemos” (1996, p. 88).

Todavia, nos esclarece Lancri que “[...] não há criação a menos que se faça existir o que não existia, mas que, sem mim, teria podido existir” (2002, p. 33). Assim sendo, se poderia ter chegado a conclusões semelhantes sem a necessidade de se

criar uma obra artística para tanto. Talvez, o quadrinho aqui desenvolvido se torne irrelevante para seus prováveis leitores, e pode ser que ele sequer seja lido por outras pessoas além daquelas responsáveis em avaliar esse trabalho de pesquisa. Tais considerações, no entanto, pouco importam. Não existe um fim a se chegar, mas um fim a se criar. Justamente por isso, a criação de Américo foi imprescindível.

REFERÊNCIAS

ANDRAUS, Gazy. A autoria artística das histórias em quadrinhos (HQs) e seu potencial imagético informacional. *In: Visualidades*, Goiânia – GO, UFG, v. 7, n. 1, p. 42 – 67, jan./jun. 2009.

BAITELLO JR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. A escalada da abstração. *In: FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume: 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica, arte e política*. 3ª Ed. Brasília, DF: Editora Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BONFANTI, Gianguido. Apresentação. *In: TRIGO, Luciano. A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUENO, Maria Lúcia. A modernidade, a pesquisa em artes e a sociologia da arte. *In: MOREIRA, Maria C. G. De A (org.) Arte em pesquisa*: Londrina, Eduel, 2005.

CHAUI, Marilena. Prefácio. *In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os quadrinhos e a comunicação de massa. *In: MOYA, Álvaro de (Org.) Shazam! 3ª Ed.* São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 103 – 113.

CONTRERA, Malena S. *Mediosfera.* São Paulo: Annablume, 2010.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer.* Cambridge: MIT Press, 1992.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DANTAS, Marta. A pesquisa sobre arte como criação. *In: MOREIRA, Maria C. G. De A (org.) Arte em pesquisa:* Londrina, Eduel, 2005.

_____. Breton, um errante sonhador. *In: SANTOS, V. E. D (org.). Sopros do silêncio.* Londrina: Eduel, 2008, p. 71-105.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial.* 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos.* 2ª Ed. São Paulo: Devir, 2008.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.* São Paulo, Annablume: 2008.

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRANCO, Edgar. Panorama dos quadrinhos subterrâneos no Brasil. *In: CALAZANS, Flávio (Org.) As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática.* São Paulo: Intercom/UNESP/Proex, 1997, p. 51 – 65.

_____. *Perspectivas pós-humanas nas ciberartes,* 2008. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – ECA/USP, São Paulo.

FRANCO, Edgar; SILVA, Matheus. Histórias em quadrinhos autorais e processos criativos: dois estudos de caso. *In: Segundo Congresso Internacional Viñetas Serias:*

narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado, 2012. Buenos Aires, Argentina. *Libro de actas*. Disponível em: <http://www.vinetasserias.com.ar/pdf/actas2012/MouraSilva-SilveiraFranco_VS_2012.pdf>. Acesso em: 22 de jan. 2013.

FREDERICO, Celso. Debord: do espetáculo ao simulacro. *Matrizes*. São Paulo: ano 4, n. 1, p. 179-191, jul./dez. 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da Arte*. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GUIMARÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. *In: Visualidades*, Goiânia – GO, UFG, v. 7, n. 1, p. 100 – 115, jan./jun. 2009.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. *In: CASTRO, Gustavo (org). Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. A estrutura temporal das imagens. *In: GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo; SILVA, Josimey C (org). Complexidade à flor da pele*. São Paulo: Cortez, 2003.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). O meio como ponto zero*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cartas filosóficas e o manifesto comunista de 1848*. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Desenhando Quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels*. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSERON, René. Da estética à poiética. *Revista Porto Alegre*. Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, Nov. 1997.

_____. A poiética em questão. *Revista Porto Alegre*. Porto Alegre, n. 21, v. 1, jul/nov. 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIAU, Kennedy. Arte: que conhecimento é esse? In: MOREIRA, Maria C. G. De A (org.) *Arte em pesquisa*: Londrina, Eduel, 2005.

PORTUGAL, Daniel. O realismo entre as tecnologias da imagem e o regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX. *Discursos fotográficos*. Londrina – Pr: v. 7, n. 11, p. 33-54, jul./dez. 2011.

RAMOS, Paulo. *Quarto Mundo encerra atividades*. Disponível em: <Paulo Ramos http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2012-12-01_2012-12-31.html#2012_12-03_10_33_02-135059040-25>. Acesso em: 22 de jan. 2013.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, novembro de 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Aduino (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SAFATLE, Vladimir. A política do real de Slavoj Zizek. In: ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

SANTOS NETO, Elydio. O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro. In: *Visualidades*, Goiânia – GO, UFG, v. 7, n. 1, p. 68 – 99, jan./jun. 2009.

SILVA, Juremir M. *Depois do espetáculo: reflexões sobre a tese 4 de Guy Debord*. 2007. Disponível em: <<http://filosofiadodesign.wordpress.com/2011/08/09/debord-e-o-hiper-espetaculo-por-juremir-machado-da-silva/>> Acesso em: 19 de dez. 2011.

SIMÕES, Cadu. *Manifesto quartomundista 2.0*. Disponível em: <<http://4mundo.com/2009/06/21/manifesto-quartomundista-20/>>. Acesso em: 22 de jan. 2013.

SMITH, Zadie. *Quero ficar na geração 1.0*. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-53/megabytes/quero-ficar-na-geracao-10>> Acesso em: 07 de ago. 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. *In: Visualidades*, Goiânia – GO, UFG, v. 7, n. 1, p. 14 – 41, jan./jun. 2009.

VITRAL, Ramon. *Building Stories e suas 87 bilhões de leituras*. Disponível em: <<http://oesquema.com.br/vitralizado/2012/11/12/building-stories-e-suas-87-bilhoes-de-leituras.htm>>. Acesso em: 19 de jan. 2013.

ZAMBONI, Silvio. *Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. Big Brother, or, the triumph of the gaze over the eye. *In: WEIBEL, Peter (org). CTRL-space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge e Karlsruhe: MIT Press, ZKM, 2002.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Introdução: “a perversidade espiritual do céu”*. Disponível em: <<http://boitempoeditorial.files.wordpress.com/2012/07/vivendo-no-fim-dos-tempos-de-slavoj-zizek-introduc3a7c3a30.pdf>> Acesso em: 15 de dez. de 2012.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. *Arriscar o impossível: conversas com Žižek*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.