

2

Objetos Artísticos e Objeto Estético: GWAPE como hipermídia

2.1

“Girl With a Pearl Earing” em uma dinamização pós-moderna ou materialidades, tecnologias e os regimes sob os quais percebemos e pensamos

Muitos neologismos envolvendo as noções de mídia e de novas tecnologias vêm, progressivamente, participando de nosso vocabulário cotidiano. Termos como multimídia, hipermídia, intermídia, telemática, ciborgue, dentre tantos outros parecem se multiplicar, como modismos que não dizem ao que vêm. No entanto, podem ser explicitados como conceitos, que nascem do desenvolvimento de processos e produtos, os quais, por sua vez, inauguram usos específicos de suportes tecnológicos também específicos.

Trata-se, então, de reconhecer que a assimilação da comunicação eletrônica nas atividades cotidianas tem gerado modos de pensar e de operar próprios do que, então, vem se chamando de uma cultura ou civilização midiática. Na linha de pensamento de Pierre Lévy, estaríamos falando em tecnologias intelectuais: “técnicas que habitam o inconsciente intelectual” e que, quando ganham fisicalidade, explicitam procedimentos mentais até então invisíveis e tidos como naturais⁴¹. Na trilha de Michel Foucault, estaríamos falando de regimes de pensamento: regimes de visibilidade e regimes de dizibilidade, aos quais nosso campo de percepção está sempre inexoravelmente sujeito, e que sempre pressupõem relações de poder. No entanto, aprendendo a observar *como* estamos

⁴¹Cf. LÉVY, P. **Tecnologias da Inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Lévy segue ainda um passo adiante, e completa com: “até o ponto no qual o sujeito do pensamento quase não se distingue mais (mas se distingue ainda) de um coletivo cosmopolita”. Insere “cosmopolitês” (cidadão do mundo), preconizando um retorno tradição cosmopolita no sentido de “uma plena integração das dimensões técnicas e ecológicas na reflexão e ação políticas”. p. 11.

pensando, ao menos passamos a poder optar pelos regimes a cujos poderes preferimos nos associar.⁴²

É nessas bases que sustentamos a projeção do nosso olhar, tanto sobre o aparato teórico, quanto sobre o objeto empírico de que vamos nos servir. Nos situamos na civilização midiática, o que nos propicia observar mais atentamente o quanto mediadas, mediatizadas e – explorando o americanismo – midializadas são nossas relações. A noção de apreensão do real, por si só, já implica um regime de pensamento, a noção de percepção, implica um regime paralelo, que noção serviria a um entendimento de impossibilidade de relação direta com o real?

Quanto ao objeto artístico que elegemos para estudo de caso: “Moça com brinco de pérola” pode ser apenas um quadro, ou a reprodução de um quadro, que pode ser radicalmente impressionante ou absolutamente inexpressivo para alguém; um quadro de Vermeer – um reconhecido mestre do estilo barroco holandês – que se tornou famoso como “a Mona Lisa holandesa”⁴³, pela sofisticação da luminosidade, pela composição das linhas e impressão indefinida da face, entre o sorrir e o não sorrir; pode ser também um romance histórico baseado em um dos quadros de um pintor famoso para expor um trecho de sua biografia, ou um discurso feminista para falar da condição feminina, da servidão, e da hipocrisia de uma sociedade; e pode ser um filme, com um roteiro adaptado, fiel ao estilo do livro, e que mantém o critério de valorização dos aspectos pictóricos e visuais em geral – estabelecidos pela obra literária – em sua cenografia, figurino e, especialmente, fotografia.

A nossa tese é que “Moça com brinco de pérola” pode ser, simultaneamente, todas essas coisas e outras que possam vir a se oferecer, sem que haja uma hierarquia entre essas possibilidades, a não ser aquela de um enriquecimento decorrente do grau de complexidade que possam oferecer.

“Moça com brinco de pérola” constitui-se como objeto estético, no nosso estudo, enquanto intertextualidade, em um híbrido triádico multimídia que habita a World Wide Web, enquanto dispositivo dinamizador da reunião de três obras em simultaneidade.

⁴²Cf. DELEUZE, G. **Foucault**. Nesse conjunto de estudos Deleuze reúne observações sobre diversos textos de Foucault sobre o tema presente no título do capítulo intitulado: “Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável” (saber). p. 57-77.

⁴³Cf. <http://www.about-vermeer-art.com/>.

Um objeto estético hipermidiático composto por três objetos artísticos que, a partir do segundo, operam intertextualmente entre si: desde que o livro tem na capa (sua embalagem) o quadro histórico (sublinhado por outro quadro do mesmo pintor) e seu título, haveria intertextualidade qualquer que fosse seu conteúdo. No interior do livro há um romance, um texto literário que vem a se desdobrar em adaptação para roteiro de um filme, com o mesmo título. O filme se divulga por um cartaz em que figuram a moça e o pintor em situação de sedução e termina com um quadro em que a face da atriz figura no quadro igualmente ornamentada e em igual posição. Esse cartaz é reproduzido em miniatura na capa dos DVDs e fitas de VHS em que, por sua vez, o filme é digitalizado ou telecinado.

Tudo isso se reúne, por meio do título, no lugar virtual que determina contemporaneamente a visibilidade das coisas: o ciberespaço. A esse grande jogo de elementos em articulação dinâmica suportada por uma mídia eletrônica que codifica e decodifica e volta a codificar imagens, textos e sons em impulsos elétricos. Nessa mídia encontramos GWAPE, uma forma econômica de “Girl With A Pearl Earing” à qual se chega após adentrar alguns desdobramentos das páginas relacionadas ao título que pertence indistintamente às três obras. Então descobrimos que há também um puzzle digital, no qual podemos montar as figuras deslocando as peças com o cursor no nosso computador pessoal.

A hipermídia telemática, que é hoje a *www* ou o ciberespaço, se comunica com o que faz a *capa* do livro de Chevalier, sendo ela a *interface* entre o quadro e o romance, pois faz entender que aquele título se remete a um quadro e, assim, nos remete a ele. Além de reunir, num mesmo suporte (livro): uma imagem da pintura e um romance, a obra não se atém a inspirar-se num quadro para contar uma história. A narrativa *se* forma por meio da percepção de luzes e cores, de perspectivas, de uma câmara escura, da mistura dos pigmentos... é uma narrativa também feita a partir de elementos de pintura. A temática da luz em pintura, fotografia e cinema pode recolocar de maneira mais enriquecedora a questão da hipermídia no nosso objeto.

A visibilidade midiática, que é um critério da civilização midiática, também denominada cultura de interface, cria caminhos que interconectam obras de diferentes mídias, materialidades e linguagens tão instantaneamente que, muitas vezes, sequer percebemos a existência de um percurso e de sua mediação.

Essa interconexão, ou simplesmente conexão, é feita por meio dos chamados *links*, um termo que aqui preferimos manter em sua especificidade informática, a torná-la indiferenciada em meio às palavras comuns em nosso idioma: conexão ou ligação. *Links* são ferramentas imateriais informáticas que funcionam como conectores entre hiperdocumentos. Assim, servem como pontes e caminhos entre objetos textuais. O caráter dispersivo, fragmentário e aleatório imputado à rede, que pode nos fazer seguir por uma seqüência de associações e não por tantas outras possíveis é, portanto, simultaneamente, aglutinador de dimensões e suplementar: há critérios na vinculação de objetos e não mera aleatoriedade.

Ao utilizar um dispositivo de busca na *www*, elegendo um elemento-chave, como por exemplo, o nome do pintor - Vermeer -, ele nos leva a galerias e museus virtuais em que se encontram digitalizadas: toda a sua pictografia, leitura iconográfica, biografia, vídeos, acesso à compra de reproduções fotográficas dos quadros e uma gama de informações e imagens inimaginável. Algumas imagens oferecem recursos exclusivamente digitais, como a ativação de textos específicos a trechos de um quadro ao deslizar o cursor sobre a imagem e a ampliação de detalhes significativos. O valor do efeito de luminosidade encontrado na boca da figura da moça pode ser visualizado, quando a ampliação digital mostra um pontilhismo *avant-la-lettre* na sua confecção, fazendo-nos entender o valor do trabalho artístico de um quadro pouco valorizável pelo observador leigo em pintura: e aí temos uma aula sobre a especificidade da técnica de pintura do artista⁴⁴.

No conjunto de ofertas de informação encontradas no *site* podemos colocar várias questões e desenvolver argumentações sobre as personagens e cenas que habitam os quadros da época e, assim, colocar ao passado uma questão sobre a singularidade ou não do modelo daquele quadro ser ou não uma criada - como o romance propõe e o filme repete - para, só então, discutir sobre a possibilidade de constituir-se ou não um apagamento da criada com touca, em benefício da moça com turbante⁴⁵.

⁴⁴<http://www.about-vermeer-art.com/> e <http://essentialvermeer.20m.com/>.

⁴⁵Cf. <http://www.about-vermeer-art.com/>: na iconografia do quadro, encontra-se informação historiográfica sobre o tecido ter sido encontrado entre os pertences de Vermeer, o que não confirma nem nega uma caracterização da personagem. Apenas nos remete à parcela de

A biografia do pintor é sucinta e afirma uma discrição ao seu comportamento, o que teria implicado pequena quantidade de informação histórica sobre sua vida pessoal. Em todos esses casos, estamos tratando de *interfaces*: quer seja entre elementos temáticos e a iconografia de um pintor, quer seja entre a pictografia e os aspectos sócio-históricos. Somam-se a eles as criações contemporâneas em seu interfaceamento mútuo e com a obra do século XVII: quer seja pela intertextualidade propiciada pelo título e pela capa do livro, e secundariamente, pelo uso da figura da moça com a mesma indumentária no cartaz do filme, quer seja pelo interfaceamento da rede telemática.

Ainda no *site* dedicado ao pintor, encontramos divulgadas capas e releases de dois vídeos ilustrativos de sua obra, com os quais encontramos interface para nossas observações sobre o valor da luminosidade e do silêncio que intuímos nas obras contemporâneas⁴⁶

Da necessidade de transformar os “0” e “1” dos programas matemáticos em algo inteligível para o público leigo, nasceram os *designers de interface*⁴⁷, isto é, quem veio tornar possível a comunicação entre a matemática e o usuário da máquina simbólica movida eletronicamente. *Interface* é o que opera conectando duas faces de naturezas distintas, sem que uma precise notar ou compreender como a outra funciona: uma tradução bidirecional. A hipermídia é chamada assim, justamente, porque conjuga a veiculação de imagens de coisas que nascem em diferentes mídias.

Mas, “Moça com brinco de pérola” ou, no idioma em que se fizeram o livro e o filme e no qual sua visibilidade midiática é maior, também pela hegemonia do idioma internacional no qual vamos encontrar o incrivelmente vasto, rico em conteúdos, e sofisticado em dispositivos site sobre o pintor⁴⁸ de “Girl with a pearl earring”, ao ser buscada no ciberespaço, inclui também todo tipo de para-textos. E esta profusão de desdobramentos em torno de um objeto quando

deslocamento artístico, ie, de indumentária dedicada à composição do quadro, o que a narrativa insere em sua trama de forma enriquecida pela ficção.

⁴⁶Vídeos: <http://www.about-vermeer-art.com/> e <http://essentialvermeer.20m.com/>.

⁴⁷Cf. JOHNSON, S. **A cultura de interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Especialmente p.17-20.

⁴⁸Cf. <http://essentialvermeer.20m.com/>, muito mais do que o outro é um site que oferece dispositivos sofisticados de observação de detalhes ampliados com informações e um índice com uma diversidade de ofertas difícil de esgotar.

veiculado em rede é irreversível, embora não necessariamente percebido massivamente.

É nítido que a recepção é indeterminável, e que sempre haverá quem só tenha visto o quadro, quem só tenha lido o livro, quem só tenha assistido o filme, e quem nunca tenha tomado conhecimento da existência de nenhum desses objetos. Não é em termos de uma recepção totalizante que a questão se coloca.

O que estamos considerando é que a partir de um dos elementos que compõem o objeto, ao percorrer o ciberespaço, podemos chegar aos demais ainda que não o conheçamos previamente. Ou seja, basta que um jovem seja fã da atriz que protagoniza o filme, e busque pelo nome Scarlet Johanson, para encontrar não apenas uma biografia da atriz, mas toda a sua filmografia, com todas as informações técnicas de cada filme e, especialmente, ao preço do DVD.

Desta observação podemos tirar duas conclusões imediatas: que a rede pode conectar um jovem interessado em uma atriz a uma obra de arte erudita, por intermédio da participação múltipla das obras no mesmo título, o que sugere uma parcela de serendipidade à pesquisa na www; e, simultaneamente, que há critérios que nos permitem seguir um fluxo pré-ordenado de articulações que nos conduz entre assuntos complementares ou afins, o que sugere que há uma estruturação que organiza os caminhos e rotas pelos quais se pode percorrer a mesma www - ainda que não sejamos capazes de identificá-los.

Por exemplo, o nosso interesse em identificar o que seja comum no repertório expressivo de um ator pode ser satisfeito desdobrando o mesmo tipo de pesquisa sobre cada um dos atores que protagonize o filme com ela. Podemos ter acesso a todos os comentários críticos sobre o filme e, em alguns casos, sobre a interpretação dos atores. Também podemos saber quando um filme é inspirado em uma obra literária, a partir de sua ficha técnica.

Outro exemplo ainda: se o interesse do pesquisador é em literatura, o nome da autora do romance o conduz a toda sua bibliografia, a uma biografia, bem como a um amplo espaço de perguntas e respostas sobre o seu fazer literário, e, especificamente, a questões relacionadas ao livro sobre o qual pesquisamos: desta forma não apenas deixamos de precisar lutar para conseguir entrevistas, mas também podemos nos inserir em uma comunidade virtual de leitores, na qual encontramos compartilhadas muitas das nossas questões particulares sobre o

romance. O comentário, portanto, deixa de pertencer à alçada do crítico e passa a circular democrática e interativamente entre leitores. Efeitos de uma civilização midiática, ou, de uma cultura de interface.

O método de pesquisa, portanto, procura obedecer aos critérios dessa civilização midiática que opera por meio de comunicação eletrônica, e que reúne conhecimento por meios não lineares, em certa medida aleatórios e fragmentários. Buscamos aqui elaborar a articulação de valores tecnoculturais que vêm modulando nossa vida cotidiana, nosso procedimento intelectual e que consideramos ainda pouco explicitados na diversidade de práticas em que se dão. Este trabalho pretende oferecer uma amostragem que reúne e submete a uma mesma linha de abordagem: os objetos artísticos, o aparato teórico e o procedimento metodológico na constituição de seu objeto estético.

2.2

Fortuna crítica: o passado, o real, a lacuna historiográfica e suas textualizações

Em uma das dimensões ou estratos da fronteira entre o artifício e o real vem a distinção entre os artifícios. No nosso caso, a inescapável discussão entre a historiografia e a literatura em torno do que entre elas veio se construindo e constituindo o território de fronteira que compartilham de maneira, por vezes mais e por vezes menos, conflituosa, sob o aspecto de uma suposta pretensão à verdade.

A existência real de documentos históricos e sua simultânea sujeição a regimes de signos cambiantes reúne-se, em aliança, com a brutalidade do real só apreensível por meio de textualização, ou, de sistemas significantes, na visão pós-estruturalista com a qual nos afinamos pra construir nosso olhar sobre os objetos artísticos.

Na linha de abordagem pós-moderna tal como defendida por Linda Hutcheon, o que importa é perguntar *como* podemos nos relacionar com o que se deu no passado⁴⁹. Em relação ao passado, vai se desenvolver a questão de como

⁴⁹Cf. HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Especialmente: “Historicizando o pós-moderno: a problematização da história”. p.120-40. Quanto a disciplinas dedicadas a outros objetos, estamos nos referindo às neurociências cognitivas, tratadas em outros

formular a relação entre a reconstrução histórica (construção de *atos históricos*) e a reconstrução literária (de *ficções artísticas*) dos acontecimentos, objetos, documentos e relíquias, colocando em jogo a noção de verdade. É justamente da colocação em jogo, ou dinamização, ou ainda diálogo, e não do cancelamento desta, e de outras noções tradicionais, que trata nossa construção de objeto.

Na linha de discussão desenvolvida por Hutcheon, o que importa é a revisão problematizante da relação que queiramos estabelecer com a referência e não a eliminação desta noção. Uma negação do acesso ao referente não implica a negação da sua existência empírica, apenas sua inapreensibilidade. Um vasto material teórico é colocado em discussão, resgatando a historicidade dos argumentos que, em um momento, reuniram e, depois, apartaram a escrita histórica da escrita literária. Dentre eles, encontra-se uma figura da linguagem que aparece na tradução brasileira como “*ekphrases* (representações de representações visuais)” - à qual vamos preferir a forma *ekphrasis*, e considerá-la como: descrições verbais de imagens visuais capazes de gerar efeito de vida⁵⁰.

Hutcheon se dedica especialmente a um tipo de romance que define como metaficção historiográfica, no qual “Moça com brinco de pérola” não se inclui, em termos narrativos, uma vez que não interrompe o fluxo ilusionista para denunciar seu artifício, mas sim em termos da intertextualidade entre arte e

capítulos, e mencionamos apenas para marcar que o tema não se resume ao passado e à presença diante de um objeto ou acontecimento.

⁵⁰Cf. idem. p. 158-60. “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do tempo passado’”. A discussão sobre esta figura é historicamente bem mais ampla e vária do que tal como aparece na discussão desenvolvida por Hutcheon. Duas observações se fazem necessárias.

Não verificamos o texto em inglês, para certificar se é este o sentido em que a autora o emprega. Deixamos em suspenso, pois temos experiência com traduções que ignoram o problema filosófico da representação e traduzem termos não tributários do modelo de pensamento ao qual esta noção pertence, e mesmo antagonísticos a ele, pela palavra “representação”, inserindo no texto traduzido um descompasso à sua compreensão. Cf. GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life** por **A representação do eu na vida cotidiana** (em que o valor da diferença pode ser discutível); mas, em CARLSON, M. **Theories of the theatre: a historical and critical survey, from the Greeks to the present**, que é uma obra de referência que estabelece bem os clamores da arte contemporânea, quase todas as citações relacionadas a “*performance*”, em inglês, não são distinguidas de “representação”, a exemplo de “*Performance theory*” por “*Teoria da representação*”, o que é conceitualmente inaceitável.

Assim, não podemos definir se, aqui, Hutcheon aceita a *ekphrasis* como instrumento representacional para mostrar que mesmo a metaficção historiográfica utiliza elementos representacionais, no entanto, para subvertê-los em seguida, por meio da ironia ou da paródia.

Neste caso parece coerente e está de acordo com nossa abordagem da operação realizada pelo romance, mas consideramos importante manter uma discussão a respeito de uma possibilidade de “efeito de vida”, *ekphrasis* dedicada à “*enargéia*”, poder de vivificação, paralelamente à abordagem mais comum de “efeito de real”, como também será tratada por Barthes enquanto ilusão referencial. A *ekphrasis* encontra vasta bibliografia em língua anglo-americana, a qual mantém a forma grega. Em português, encontramos pouquíssimas referências.

historiografia a partir da qual, e pela maneira pela qual, a narrativa se constrói, sob o ponto de vista da noção pós-estruturalista de discurso⁵¹.

Nossa tese propõe que “Moça com brinco de pérola”, o romance de Tracy Chevalier, nasce como intertexto pela apropriação de faz da pintura já em seu título, na reprodução da imagem na capa, sublinhada pela imagem de outro quadro do pintor (uma vista da cidade de Delft, onde habitava), enquanto embalagem de seu texto, mas também por meio narrativa propriamente dita: se não pela forma, pelos elementos da criação da realidade artística que insere, por meio da linguagem verbal, na tessitura da trama

Embora não lhe fosse necessário, identificamos também como parte do discurso criativo de Chevalier não abrir mão do uso da cultura midiática de seu momento histórico, disponibilizando um *site* em que a escritora responde perguntas sobre os aspectos que desenvolveu em sua relação com a pesquisa historiográfica, a partir de sua sensibilidade ao quadro e, assim, frustra as expectativas de referencialidade daqueles que a procuram, ao responder com a indeterminação, demarcada pelos limites da historiografia⁵²

No âmbito mesmo da abordagem de Hutcheon, *i.e.*, da poética do pós-moderno, não há mais hierarquia entre textos e para-textos ou contextos: a intertextualidade se dá como deslocamento da ilusão de um referente para a multiplicação ou deslocamento de referencializações. Nesses termos é que defendemos que o objeto artístico não seja visto apenas na forma da narrativa literária ou no aspecto temático mais banal do envolvimento amoroso. A materialidade do romance envolve, em sua temática e em sua trama, elementos técnicos da pintura como: a elaboração das tintas, os nomes, a compra e a manipulação das substâncias dos pigmentos, efeitos de luminosidade sobre a modelo e sobre a base da tinta na tela, mostra a redução em perspectiva por meio de um objeto ótico da época. Isto é parte da trama porque é constitutivo das relações entre as personagens e da intertextualidade ou metamidialidade da narrativa em relação à pintura. Tanto quanto podem ser consideradas as descrições da intervenção do cotidiano sobre a criação artística e *vice-versa*, quando o

⁵¹O discurso precisa ser proferido, implica o sujeito de uma enunciação, portanto, é atitude. Enquanto o texto é órfão como tecido dado ao mundo. Cf. DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**.

⁵²<http://www.tchevalier.com/faq/index.html> e, especialmente sobre “Girl with a pearl earring”: <http://www.tchevalier.com/gwape/index.html>.

pensamento que rege a observação se associa a um regime que rompe as fronteiras entre arte e vida.

Se não há ruptura do ilusionismo realista na tessitura verbal da narrativa, há na narrativização do processo pictórico que descreve a feitura de uma pintura histórica. Ao dar aos dois elementos passíveis de abordagem indicial, em uma leitura iconográfica, o tratamento de objetos casualmente eleitos para resolver um problema de ordem técnica, a narrativa se torna metalingüística em relação à linguagem pictórica da qual extrai sua fonte de inspiração.

A pérola e o pano que envolve a cabeça da moça, reais no objeto histórico (imagem pictórica), são requisitados pela personagem literária (e fílmica) do pintor, apenas, para resolver problemas do processo de pintura, ao invés de decorrer da caracterização social da personagem ou do seu possível envolvimento amoroso. Ao contrário, uso do brinco de pérola, que intitula o quadro, só termina por conduzir ao *qui-pro-qué* porque o pintor o solicita para equilibrar a composição, com um efeito de luminosidade.

O Vermeer literário (e fílmico) mostra à moça o efeito da luz sobre pendente quando usado por sua esposa, causando-lhe estranhamento, gera conflito e exige concessões de outras duas personagens: da moça, porque não tem a orelha perfurada e permitir perfurá-la lhe trará dor física e uma marca que implica problemas sociais, como uma metáfora de desvirginamento; e da sogra, porque deve extrair o brinco da caixa de jóias da filha, que as mantém sob vigilância e já está sendo enganada sobre a convivência entre a moça e o marido.

O torso com véu que envolve a cabeça da moça nasce da necessidade que o pintor sente de ver o rosto encoberto pela touca que ela usa. È um tecido dentre outros materiais que guarda no quarto de despejo e que serve de mediação entre a solicitação dele de ver o rosto para poder pintá-lo e o limite dela, em não poder admitir deixar os cabelos à mostra: outra solicitação do processo de criação artística que proporciona uma cena de intimidade entre pintor e modelo, na transformação da moça em pintura.

A narrativa denuncia a imagem visual da qual constrói a *ekphrasis*, não como realidade histórica, mas como realidade da criação artística. E este é um procedimento que simultaneamente ilude com seu efeito de real e mostra a desreferencialização de uma imagem artística por meio de um uso metalingüístico

da narrativa sobre a criação da imagem pictórica: lugar em que também se situam os procedimentos metaficcionais da poética pós-moderna defendidos por Hutcheon.

Tomando outra categoria festejada pelo pós-moderno – e incorporada pelas artes cênicas contemporâneas, por serem artes do movimento e do efêmero – para explicitar a riqueza dessa operação, podemos dizer que o romance se desenvolve como *ekphrasis*, não de uma pintura, mas, do *work in progress*⁵³ de uma pintura.

A descrição verbal não é do resultado, da imagem pictórica, mas do processo de nascimento, desenvolvimento e finalização de uma obra pictórica, até sua partida para o endereço de seu solicitante: o mecenas. È quando também é bruscamente interrompida a vida da moça na casa do pintor, na condição de objeto artisticamente processável, na condição servil à família, à arte, e ao seu sentimento por seu criador. Na narrativa, assim como a história rejeitou essa personagem em sua inscrição, a vida social a teria rejeitado: objetos rejeitados pelo social também são objetos desejáveis à poética pós-moderna.

Uma pintura, que é um documento histórico anterior ao romance em três séculos, tem, por meio da voz silenciosa da personagem-título, o desenvolvimento de uma narrativa que transcorre de modo absolutamente realista, assim como a narrativa desenvolvida pelo olhar neutro da câmera cinematográfica. Mas uma diferença entre essas duas mídias traz mais um elemento metalingüístico a ser notado no romance.

No momento do *qui-pro-qué*, a esposa em crise, revoltada por ter sido enganada pela mãe e pelo marido, e enciumada, pergunta ao marido porque ele pinta a moça e não ela. Ele diz à esposa que ela não entende, e ela se revolta ainda mais, por isto implicar que a moça entenda e ela não. Para explicitar o absurdo que vê na resposta dele ela diz em relação à moça: “– *she can't read!*”. Ao ver o filme isto não causa outro impacto que não o da violência dos valores afetivos e sociais que estão intensificados na cena e se concluirão com a exclusão da serva completando seu sacrifício. Mas há também a violência do discurso do *logos*. E,

⁵³Cf. COHEN, R. **Work in progress na cena contemporânea**. Por vezes prefere-se adaptar a expressão cunha pela arte contemporânea, substituindo o segundo termo por - *process*, processo).

em um romance em primeira pessoa, podemos dizer que seja uma provocação metaliterária ao realismo que o caracteriza.

Novamente, na interface entre obra e referencialidade, aí está uma disjunção que o texto de Chevalier desafia. Estamos diante de uma forma narrativa escrita do testemunho em primeira pessoa. Mas, de uma personagem analfabeta do século XVII, e construído por uma escritora americana do século XXI. Embora, como dissemos, a escritora não dissimule sua identidade, o gênero do romance se inscreve no cânone do testemunho, o que propicia à intertextualidade com as questões literárias que se estabelecem em torno dele, e com o que o debate contemporâneo lhe oferece⁵⁴.

A marca do objeto estético que procuramos ressaltar nesta tese é a de que sua constituição se dá em termos de intertextualidade ou hipermídia, isto é, provoca a dinamização de um jogo intertextual que reúne imagens e conteúdos das diversas mídias e de seus para-textos, e que coloca em jogo a expectativa da informação histórico-biográfica que, no entanto, não se confirma (nem nega sua virtual possibilidade) em lugar algum. Uma dinâmica que explora textualidades e que não permite que se fixe uma versão unívoca a partir de seus componentes.

É exatamente na problematização constituída entre objeto histórico, vestigial – que afirma que um passado extratextual realmente existiu – somado a uma contextualização histórica compatível – que, no entanto, não afirmam que esse passado extra-textual que existiu seja aquele narrado –, pela textualização literária e fílmica, que se encontra a ruptura pós-moderna, em relação à dicotomização entre a narrativização ficcional e aquela historiográfica.

É nesse lugar de fronteiras rasuradas entre literatura e história, de ter acontecido ou não no passado, que “Moça com brinco de pérola” se insere respondendo à pergunta pela apreensão do passado que: seja na literatura, seja na

⁵⁴O tema do testemunho, em sua fronteira entre realidade e ficção, foi objeto de um debate cerrado e tornado ícone do desafio pós-moderno à crítica literária. A partir da concessão do prêmio Nobel da paz, em 1992, à índia guatemalteca Rigoberta Menchu, por aquilo que relata ter sido sua atuação de liderança entre seus pares, David Stoll desenvolveu uma pesquisa de campo, com entrevistas a personagens reais, e colocou em xeque a veracidade do testemunho de Rigoberta Menchú. Daí por diante inúmeras controvérsias se desenvolveram em torno do cânone. Cf. MENCHU, R. I, **Rigoberta Menchu: An Indian Woman in Guatemala**. Introd. Elisabeth Burgos-Debray, Trad. Anne Wright; STOLL, D. **Rigoberta Menchu and the story of all poor indians of Guatemala**; BURGOS-DEBRAY, E. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**; e sobre o tema: Arias, A. **The Rigoberta menchú controversy**; MUÑOZ, J. **Disidentifications**; e MOREIRAS, A. “A aura do testemunho”. In **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos.

história, embora com comprometimentos distintos, tudo o que temos são reconstruções imaginativas a partir de textualizações de objetos, registros, relíquias ou arquivos do passado.

2.3

Technai: a modelo, a atriz, o pintor, o diretor, as palavras e a escritora: usos do corpo e saberes sobre os usos do corpo e dos artefatos

Ainda não demos atenção suficiente ao filme que vem compor a tríade que constitui, efetivamente, nosso objeto. Nele, a face da atriz contemporânea ocupa o lugar da face da modelo desconhecida, exatamente sob o mesmo ângulo de observação e postura corpórea. Do mesmo modo, a luminosidade que vemos no quadro aparece na iluminação do filme, o qual guarda cada momento de *chiaroscuro* e de da exposição do rosto de Griet à luz – que a narrativa descreve como uma criada e, portanto, caracteristicamente habitante das sombras.

No contraste das percepções obtidas pelo contato com as duas formas artísticas e suas formas de representação, tem-se a possibilidade de contrapor uma percepção sensório-empática das imagens visuais e uma percepção intelectual-imaginativa da imagem verbal. Desse contraste deve se estabelecer o território de análise para refletir sobre o reconhecimento possível dos atos em questão por meio de uma e de outra linguagem.

Nelson Brissac Peixoto, em seu “Cinema e pintura: A pintura, a fotografia, o cinema e a luz”, nos faz ver a luz como grafia no cinema, na pintura e na fotografia propriamente dita (foto-grafia). O pigmento exposto à luz na pintura sobre tela nos dá a impressão de cor e permite formular o desenho de imagens. O líquido químico envolvendo superfícies parcialmente expostas à luz de modo sensibilizar uma parte e outra não, efetua sobre a superfície fílmica o desenho daquilo que a recobre. Diversas superfícies de gravação por meio de luz foram usadas até surgir o filme que, primeiro, recebe sobre si a impressão do jogo de luzes a que é exposto quando se opera a câmera, depois, se revela ao colocar-se em contato com o líquido químico sob exposição à luz e, posteriormente, vem a ser sobreposto ao papel para nova imersão e exposição, resultando na impressão

da imagem sobre o papel. Também o filme cinematográfico se revela em fotogramas e permite sua projeção na tela por meio de um aparelho que o mantém sob exposição à luz.

A partir daí inúmeras observações sobre a citação da luz na narrativa do texto, caracterizando a valorização da moça e sua sensibilidade à luz, e oferecendo explicações sobre as técnicas que dela se servem se fizeram notar, mostrando o lugar de destaque que o elemento ocupa não apenas na construção da personagem do quadro, mas também da materialidade da personagem construída por meio das descrições verbais. No caso específico de “Moça com brinco de pérola”, a personagem título o é de um quadro, antes do romance e do filme, e essa natureza pictórica é partícipe da narrativa não apenas pela óbvia centralidade na trama, ponto de partida ou de finalização da ação, mas pela insistência da associação entre a moça e as cores, entre a moça e a luz que bate em seu rosto.

Na operação fílmica, a personagem não fala, não grita, não reage agressivamente, ao contrário, ela fica gelada, paralisada, trêmula e, na operação fílmica, até mesmo sua respiração é silenciada: vê-se uma moça ofegante, em situações de opressão e angústia, e não se ouve nem mesmo esse som. Se no livro, contado em primeira pessoa pela moça com curtas definições de suas reações físicas, das quais não constam o “ficar ofegante” e não é necessário dizer que criados não têm voz quando diante daqueles hierarquicamente superiores, ela fala menos que os demais, talvez por ocupar o papel de narrador, no filme ela parece condenada a um quase mutismo, talvez caracterizando a maior gradação da situação de opressão por ser mulher, jovem e desejada por seus superiores e culpada por isto. Ela só fala para realizar algum ato comunicacional absolutamente objetivo como comprar tinta, rejeitar a carne que não está fresca, e, talvez em um único momento, para pedir a ajuda do patrão quando está a ponto de ser despedida por acusação de furto em função de uma situação propiciada por ele. Ela muitas vezes, cenicamente, remete à imagem de um animal acuado que aprendeu um gesto de respeito que lhe permite escapar, retirar-se, embora não seja de modo algum a figura de uma pessoa simplória, o que é determinado pela ação, que se desenvolve a partir de sua sensibilidade para com as cores e o encantamento que isto causa a seu patrão desde o instante em que se conhecem.

Alguma coisa se mexeu à minha frente, fiquei gelada. A coisa parou. Era eu mesma, refletida num espelho na parede entre as duas janelas. Olhei-me. Embora tivesse uma expressão ansiosa e culpada, meu rosto estava cheio de luz, o que fazia minha pele brilhar. Olhei, surpresa, e me afastei. [CHEVALIER, p. 38]

A iluminação e a revelação – procedimentos pictóricos herdados pela fotografia e o cinema – remetem não apenas às técnicas de registro e fixação das imagens, mas também a trazer coisas à luz. Dar contorno ao que se diluía nas sombras, resgatar rostos e paisagens da opacidade. [BRISSAC PEIXOTO, p. 291]

A abordagem de Nelson Brissac Peixoto, sob a rubrica “Cinema e pintura” opera como aquilo que ele descreve em seu ensaio: nos sensibiliza por meio da exposição a ele, faz visível o que se ocultava no mundo das sombras, do esquecimento. As informações técnicas sensivelmente configuradas pelo autor nos fazem acrescentar à leitura sociológica da opressão e da falta de voz social da jovem criada para o fato de que ela praticamente não fala para se defender diante de riscos agressões e sofrimentos, a lembrança de que ela é uma criatura pictórica, a personagem existe no quadro de Vermeer e, a partir dele é que se torna uma criatura de palavras e de movimentos.

No texto em questão, “A pintura, a fotografia, o cinema e a luz” Brissac Peixoto elege a luz: “questão pictórica por excelência” – em detrimento do enquadramento, da textura e da composição – para fazer a aproximação entre o cinema e a pintura. A reação da luz com uma substância química, o pigmento, pelas mãos do pintor e de seu desejo, traz à luz a criada, habitante do mundo das sombras, dos porões daquela sociedade, mas sensível à combinação das cores – desde seu primeiro encontro ele percebe que ela distribui os legumes na mesa de modo a dar combinação harmoniosa às cores – ela vem a ser sensível também à exposição à luz. Alquimia que ele lhe ensina a realizar – a parte da cozinha, comprar e misturar tintas – produzir o pigmento que a trará ao mundo visível. Trabalho da luz sobre a tinta em sua relação com a base que ele lhe explica a partir da incidência do sol sobre as nuvens do céu que podem observar juntos mudando de cor. Câmera escura que ele a faz experimentar e surpreender-se com o efeito ótico, motivo de nova explicação. São alguns exemplos da tecitura da trama por meio da presença da luz interagindo com os demais artefatos envolvidos em suas ações, propiciando as ações dos personagens.

Quanto ao silêncio de Griet, a “criada” – mais que “a moça” com brinco de pérola nas narrativas literária e fílmica –, transformado em palavras de memória

íntima não vivida por Tracy Chevalier, é ele que mais nos interessa, especialmente nas passagens em que ela o enuncia como na cena inicial em que ele percebe o gosto dela pelas cores e ela desconhece o motivo do inquirido, atribuindo a uma avaliação de suas possibilidades de trabalho, posto que é para isto que ela, Wermeer e a esposa estão sendo apresentados:

– O que você estava fazendo, Griet? – perguntou ele.

Fiquei espantada, mas sabia como disfarçar. – Estava cortando legumes, senhor. Para a sopa.

(...)

O homem tamborilou os dedos na mesa. – Estão na ordem em que vão ser colocados na sopa? – perguntou, examinando o círculo.

Não senhor. – Fiquei constrangida. Não conseguia dizer porque tinha arrumado os legumes daquele jeito. Achei que deviam ficar assim, mas estava muito assustada para dizer isso para um cavalheiro...”

Vejo que separou os brancos – disse ele, indicando os nabos e as cebolas. – Depois o laranja e o roxo não estão juntos, por quê? – Pegou uma tira de repolho e uma rodela de cenoura e misturou-os como dados na mão.

Olhei para minha mãe, que concordou discretamente, num gesto de cabeça.

As cores brigam quando ficam lado a lado, senhor.

[CHEVALIER]

E assim segue-se a ingenuidade de Griet e sua atitude obediente e a observação de Wermeer da sensibilidade da menina às cores. Outros exemplos do tipo “não sabia o que fazer”, “não tinha palavras para explicar” em sua complementaridade com descrições do estado em que fica seu corpo: “tremi”, “fiquei gelada”, etc. são aqueles que mais nos interessam do ponto de vista da reação do corpo quando não se sabe o que fazer: em que situações isto ocorre e como sua reação é representada pela narrativa e pela imagem visual.

A voz da personagem-título que, na literatura, lhe é dada para que possa construir, ela própria, sua narrativa biográfica – sempre próxima de situações e de estados do não-saber e do sentir, coerentes com a condição social dos iletrados, recheadas de descrições verbais de reações corpóreas –, no filme, passa a ser usada apenas para interações em que se faz absolutamente necessária. A personagem pictórica é devolvida ao silêncio e aos os efeitos de luz e corpo, agora em movimento, e em contexto visível. A narrativa fílmica se desenvolve pelo olhar neutro da câmera, que nos deixa ver os estados emocionais e afetivos que vimos descritos no romance, desta vez, na corporeidade da atriz.

O silêncio da criada, embora ordenado pela patroa até que lhe dirijam a palavra, no entanto, não é prerrogativa da serviçal. Vermeer é mestre da luz e do silêncio⁵⁵. E o silêncio encontra visibilidade não apenas no minimalismo das falas dadas às personagens, mas no ritmo, nos planos cinematográficos, no movimento de câmera, no jogo de luz. As falas são curtas, precisas, e as ações físicas significam os acontecimentos e as interações entre as personagens.

São os aspectos corpóreos que regem a vida das personagens que habitam o mundo em torno ao pintor e sua personagem pictórica, oferecendo uma experiência sensível simultaneamente realista e pictural. Não se colocam dúvidas de que se trate de um filme sobre pintura ou sobre as tecnologias da luz, da cor e da perspectiva. Um filme de quadros de retratos, *tableaux-vivants* de ações e de silêncios apenas interrompidos por ruídos e enunciados mínimos.

O filme consegue, simultaneamente, uma performance autoral nítida e um naturalismo que parece corresponder ao momento eloquente de um estado físico, de uma ação capturada pela arte de um pintor que sabe deixar em suspensão o movimento. Isto é, parece resgatar os segundos antecedentes e subseqüentes a uma ação que constituem a riqueza da representação pictórica do corpo vivo, capaz de não desrealizar os movimentos, mas, ao contrário, hiperrealizá-los por meio da economia pictural.

Se, antes, o corpo da modelo era apropriado apenas pela vontade e habilidade do pintor, e transformado em objeto de pigmento sobre tela exposto à luz; agora o corpo da atriz é apropriado pela habilidade de toda uma equipe de criação e de produção, e transformada em personagem de sombra e luz ao sensibilizar a química sobre película quando exposta à luminosidade sob o foco da câmera, película que também é revelada pela luz, para vir a ser novamente exposta a ela deixando projetar sobre a tela da sala de exibição, sua nova imagem.

No entanto, a respiração, o ritmo cardíaco e demais movimentos corpóreos também recebem uma inscrição artística antes e durante a apropriação luminosa. Scarlet Johanson, a Griet fílmica, e a Griet de Chevalier se esvanecem para que a inscrição de ambas se faça visível no corpo de Johanson. A atriz e a modelo da

⁵⁵“Vermeer on video Love Light and Silence”; e “Masters of Light”. In: http://essentialvermeer.20m.com/misc/video_reviews.htm.

pintura, enquanto materialidades dos respectivos objetos artísticos, também se constituem, portanto, em aparato de interface.

A partir da noção que temos hoje do ofício do ator, do valor econômico daqueles que alcançam o reconhecimento profissional que Johanson vem conquistando, tenderíamos a afirmar que, a diferença entre as duas corporeidades oferecidas às composições artísticas residiria em uma espontaneidade da modelo capturada pelo olhar do pintor e apropriada por sua técnica, versus a inscrição de um trabalho artístico por parte da atriz em sua própria corporeidade, em colaboração com as apropriações pela arte e técnica cinematográficas.

No entanto, se dermos um pouco mais atenção à nossa personagem de natureza luminosa e pictural, vamos perceber que a personagem do pintor, aquele que detém a sua *techné* reconhecida, lhe solicita muitas coisas, por vezes difíceis para ela que, a um certo ponto, diz: “–aos poucos fui aprendendo...”. Ao contrário do que podemos supor à primeira vista, um modelo-vivo que posa para pintores, embora sem que haja reconhecimento social algum nisso, desenvolve uma técnica corporal para permanecer durante horas em uma mesma posição. Técnicas de repouso e de silenciamento do movimento incessante do corpo apenas começam a ser assimiladas massivamente na cultura ocidental, mas são milenares em culturas orientais.⁵⁶ Um ator cênico, seja no teatro, tv ou cinema tem um trabalho um tanto mais complexo, inquestionavelmente, uma vez que tem um programa de ações a desenvolver deslocando seu corpo direcionadamente, verbalizando textos que não nascem de suas próprias palavras, variar estados emocionais, etc..

O cinema vem sendo reconhecido como mídia privilegiada para propiciar o compartilhamento de experiência sensível e intelectual para exame e discussão analíticos. Por um viés, em função do tipo de informação visual, sonora e verbal que veicula em sua composição e, por outro, pela viabilização da assistência compartilhada por muitos indivíduos simultaneamente em momento de exibição previsível ou determinável pela escolha dessas pessoas.

À medida em que as tecnologias de reprodução dedicadas ao seu desdobramento midiático – como fita de vídeo e disco-vídeo digital – foram se desenvolvendo e popularizando, tornou-se característico um uso até então

⁵⁶Cf. MAUSS, M. “As técnicas corporais”. Cf também capítulo deste trabalho dedicado às interações corpóreas.

inusitado (restrito aos poucos envolvidos com a elaboração cinematográfica), isto é, o uso da repetição da exibição de uma obra cinematográfica. E podemos então dizer que também aqui temos elementos de interface entre o filme cinematográfico e a audiência.

Seja uma revisão estendida pelo filme inteiro, seja a revisão *ad infinitum* de uma cena ou seqüência, embora completamente diferentes cognitivamente, ambas fazem parte dos hábitos hodiernos de experiência sensível em torno da arte cinematográfica. A possibilidade analítica dos movimentos de um ator em um filme passa então a ser compartilhada pelo público comum. A análise do movimento do corpo humano esteve no nascimento do uso da tecnologia filmográfica, como instrumento de apoio ao desenvolvimento da educação física. Aspecto que retoma a discussão do uso das tecnologias e dos saberes sobre os usos do corpo tanto para a auto-observação dos indivíduos (autoscopia) quanto sua contra-partida, a apropriação pelas agências de controle. É na mediação proporcionada por atores profissionais em filmes que consideramos encontrar a possibilidade mais coerente de observação de reações emocionais, especialmente comparando diferentes personagens desempenhados no conjunto de sua filmografia. O treinamento progressivo de autoregulação emocional do ator profissional diante do aparato de registro artístico, em nossa concepção, o adapta gradativamente à situação de convivência com o ambiente de filmagem – externo ao contexto emocional da personagem, mas familiar ao cotidiano de trabalho –, à diferença das pessoas comuns expostas subitamente a uma situação de registro, como se dá nas pesquisas laboratoriais, hostis ao seu campo emocional espontâneo.

O quanto um indivíduo pode ser capaz de operar voluntariamente sobre suas reações expressivas durante uma interação social é algo que não podemos definir *a priori*, dada a complexidade do sistema orgânico e das variações pessoais de psiquismo e técnicas corporais desenvolvidas em diferentes culturas. É nesse território de fronteira do comportamento humano em seu caráter simultaneamente biológico, social e psicológico, em contextos dinâmicos, que desejamos centrar o foco dos usos expressivos do corpo⁵⁷.

⁵⁷Cf. MAUSS, M. *op. cit.*

Goffman⁵⁸ apresenta a proposição, e descreve nitidamente situações ilustrativas, de que operamos constantemente sobre nossos gestos e ações com o objetivo de construir nossa imagem perante os outros e conquistar aceitabilidade. Constitui-se, portanto, num saber implícito na cultura – uma vez que costuma ser pouco analisado verbalmente ou submetido à auto-reflexividade – o fato de que, a partir do conjunto de hábitos, ações e comportamentos que um indivíduo apresenta, costumamos fazer inferências, projeções sobre sua personalidade e comportamentos futuros: tanto no que diz respeito a nossa apresentação perante os outros, quanto vice-versa.

A observação desse exercício cotidiano é um elemento de grande importância para explicitarmos o quanto de não verbalizado e corpóreo, partícipe ou não de gestuais explicitamente codificados em uma cultura, pode constituir um sistema significativo ativo em nossas formas de interação social. Goffman pertence a uma tradição que se opõe ao modelo comunicacional hegemônico, que contaminou o pensamento lingüístico – decorrente da Teoria Matemática da Informação⁵⁹. Essa tradição se instaura nas ciências humanas e sociais por influência da teoria sistêmica cibernética, de cujas conferências iniciais Gregory Bateson participou, vindo a formar o denominado Colégio Invisível, ou Escola de Palo Alto. É essa escola que oferece a noção de interação como opção divergente em relação à emissão voluntária e unidirecional embutida na comunicação tal como cunhada pelos engenheiros de telecomunicações.

Jonhson⁶⁰ estende seus interesses da *interface do design gráfico* para as interações humanas em que, devendo nos comportar socialmente de modo distinto daquele em que sentimos as coisas – como em uma reunião de trabalho –, procuramos controlar nossas mínimas expressões faciais tais como um esboço de sorriso que nos escapa diante de uma notícia de insucesso de um colega de trabalho com o qual somos competitivos. Simultaneamente, procuraríamos ler a mente do outro, procurando controlar a percepção dos mínimos esboços expressivos de reações afetivas e emocionais que acompanham suas palavras. Aqui, Johnson nos oferece uma pista de grande valor para a problematização

⁵⁸GOFFMAN, E. *op. cit.*

⁵⁹“Teoria Matemática da Comunicação” é o título do texto seminal de Shannon e Weaver daquilo que mais tarde se constitui como Teoria da Informação, e vinha a serviço da economia na transmissão de dados em telecomunicações.

⁶⁰JOHNSON, S. **Mind wide open**: your brain and the neuroscience of everyday life.

filosófica: ele substitui a expressão usual de leitura ou linguagem do corpo, por leitura da mente, em uma reapropriação da “mind reading” tradicional.

Com isto, um aspecto óbvio, mas que faltava ser explicitado, vem estabelecer o ponto de conexão entre a problematização da “metafísica da presença”, onde se lê presença da consciência, tal como desenvolvida por Jacques Derrida, filósofo pertencente à mesma corrente de pensamento à qual nos remetemos para tratar da intertextualidade (o pós-estruturalismo francês) e que rege nosso procedimento em termos de uma estratégia desconstrucionista do pensamento, em relação a conceitos hegemônicos na cultura que obstaculizam um pensamento que precise se desenvolver à sua diferença.

Isto é, também nas interações corpóreas, assim como na arte – em seu caráter sensível e criador de composições imaginativas –, o pensamento metafísico construído sobre a forja do acesso da consciência racional a uma verdade unívoca e preexistente aos atos e aos sujeitos procura se impor. Os sutis movimentos das faces são pressupostos por nós como signos de modelos de expressões emocionais unívocas que procuramos decodificar por meio da consciência, em vez de deixar ao sistema sensível, às suas conexões neurais e, enfim, ao nosso aparato onto(-) e filogeneticamente desenvolvido, nossos comportamentos.

Na etologia, ou biologia do comportamento, vamos encontrar o reconhecimento desse tipo de procedimento perceptivo-inferencial, presente em muitas outras espécies, enquanto estratégia de sobrevivência, desempenhada por meio da habilidade de reconhecimento de determinados padrões de movimento filo e ontogeneticamente informados a cada espécie. Isto desorganiza novamente nosso sistema de pensamento sobre o tema e o complexifica em mais um grau.

De acordo com um especialista no campo da psicologia das emoções em suas microexpressões faciais, especialmente interessado naquelas que não combinam com o conjunto expressivo de um indivíduo, o que ocorre durante uma interação emocional por meio de elementos corpóreos é algo a que não se pode responder, dado o alto grau de complexidade dinâmica desses acontecimentos, o qual ultrapassa a capacidade de auto-análise dos próprios interlocutores. Ekman, no entanto, repete o problema já explicitado em nossa análise da contribuição de

Johnson, uma vez que procura, e defende a existência de os universais da expressividade emocional genuína, a partir da garantia de sua involuntariedade.

O problema que, a princípio, se coloca para as conclusões deste pesquisador pode ser dimensionado pela contribuição recém-citada da etologia, isto é, que mesmo os animais ditos irracionais, são dotados de habilidade de inferências na sua regulação comportamental em relação a seus pares e a espécies que ameaçam sua sobrevivência. Assim, em sua busca por universais, embora sua dedicação à pesquisa o tenha levado a procurar atender algumas das exigências antropológicas, e ele tenha pesquisado o tema da dissimulação das expressões no texto clássico de Charles Darwin⁶¹, sendo ele o introdutor da sua mais recente edição americana, Ekman parece esquecer que aspectos de diferentes formas de sociabilidade se inserem na evolução onto(-) e filogenética dos comportamentos.

Faltam-lhe, portanto, critérios para lidar com o grau de comprometimento que mesmo as sociedades não complexas podem apresentar com os processos de elaboração emocional, antes que com os processos de produção voluntária das expressões. As lacunas que o trabalho de décadas de dedicação e de exercícios interdisciplinares de Ekman nos apresenta dão a dimensão da complexidade que envolve o tema dos usos da corporeidade em um enquadramento delimitado como é o do controle da expressão e da dissimulação de emoções por meio de movimentos faciais.

As pesquisas neurofisiológicas contemporâneas vêm alcançando, no entanto, instrumentos de detecção das áreas do cérebro ativadas pelos circuitos neurais simpáticos e parassimpáticos envolvidos em comportamentos relacionados à auto-preservação e sobrevivência, que exigem reações rápidas e cálculo simultaneamente, instaurando-se na região de fronteira entre a presença e a ausência de consciência. Intensificando o aspecto da auto-preservação, que também participa do processo de percepção e reação às expressões faciais, chegamos a uma negociação entre dois sistemas que se mobilizam e nos

⁶¹Cf. EKMAN, P. “**Darwin, deception, and facial expression**”. Ann. N.Y. Acad. Sci. 1000: 205-221 (2003). New York Academy of Sciences. Doi: 10.1196/annals.1280.010.; e DARWIN, C. **A expressão das emoções nos homens e nos animais**.

mobilizam e nos movem simultaneamente, exercendo, cada um deles, a função oposta à do outro⁶².

Ainda aí, haveria que examinar a possibilidade de auto-exame no procedimento do sistema reflexivo: ainda que mais lento que o seu parceiro, parece que a rapidez da avaliação e do cálculo não necessariamente o associam à noção de consciência tal como a usamos desde a modernidade filosófica, i.e., como auto-reflexiva. Tenderíamos a pensar em um deslocamento enunciável, talvez, como uma consciência selvagem.

Para podermos colocar em diálogo o problema de um regime de pensamento enunciado pela filosofia e os constructos capazes de dialogar com o corpóreo, interagir diretamente com ele e, assim, colocar em discussão a viabilidade operarmos sobre aspectos neurofisiológicos inerentes à nossa espécie, desenvolvidos pelas áreas da biologia, da psicologia, da etologia, enfim, neurociências cognitivas e comportamentais

Não se trata aqui de defender um retorno ingênuo ao empirismo positivista, embora também não pretendamos ignorar que a discussão se coloca historicamente, ou ainda de um deslumbramento cientificista com as recentes tecnologias dos exames de redes neurais. Trata-se apenas de requerer a complexidade biopsissocial que compõe nossas atitudes e reações e o reconhecimento do nosso pertencimento a uma espécie biológica, uma vez que nos situamos em uma área do conhecimento dedicada aos estudos da cultura que, embora com as sempre honrosas exceções, em larga escala comporta-se de modo excludente tanto em relação à biologia quanto a qualquer aproximação que enuncia pressupostos universalizantes, interessando-se apenas pelas particularidades que diferenciam as culturas. Nesse sentido, as publicações de divulgação científica também seriam uma característica de nosso tempo e, portanto, particularidades inseridas em nossa cultura.

Rasurando as fronteiras entre vida cotidiana e arte, entre ator social e ator artístico por meio da definição de *performer* de Richard Schechner, isto é, aquele que não deixa de ser (“*being*”) aquilo que faz (“*doing*”), e que o faz para mostrar, ou seja, exhibe esse fazer (“*showing doing*”), consideramos que a teoria da

⁶²LANDEIRA-FERNANDEZ, J. e CRUZ, A.P.M. “A ciência do medo e da dor”. In *Ciência Hoje*. v. 29, nº 174, Ago. 2001.

performance art, ao restringir seu campo fora do âmbito dos textos preexistentes e uma série de outros elementos conceituais por meio dos quais se contrapõe à tradição da “representação” teatral, e à inserção do produto no mercado do capital, termina por excluir uma parcela de seus valores que, ao nosso ver pertencem legitimamente a atuações como a de Scarlet Johanson em “Moça com brinco de pérola” dentre tantas outras.

Faz parte de um gênero de contradições, que muito apropriada do pós-estruturalismo francês, embora anglo-americano de nascença, apresentar um título como “*Ontology of performance: representation without reproduction*”⁶³: A *performance art* é gênero artístico que nasce de uma articulação das artes plásticas com o movimento, tem inúmeras linhas de evolução, mas repudia a tradição representacional do teatro. Nesse texto, desenvolve-se a explicitação de que a presença corpórea exigida pela performance não é identitária e sim desidentificada do *self*, o que nos deixa diante de uma pergunta importante sobre como conjugar a exigência da presença nessa arte e a problematização da metafísica da presença exigida por Derrida? Em que medida seria a reprodutibilidade um tópico relevante, e em que medida o inescapável do representacional precisa ser admitido lá onde não se deseja, para propiciar uma desconstrução: é o que o ensaio mencionado nos leva a pensar.

Capaz de unir extremos opostos em seu procedimento característico de auto-contestação, sendo uma arte de fronteira, movediça, precisa sempre rever suas relações com o seu entorno (o qual ela valoriza). Pensando sob este aspecto, e considerando que já ingressamos na era da telepresença, deduzimos que a presença corpórea já se encontra em processo de relativização no cotidiano das pessoas. Isto nos permite questionar a exclusão da corporeidade que atua diante de aparato de registro fílmico, e defender esse contexto de atuação como lugar de um do uso de uma corporeidade que se adapta a um ambiente de filmagem como vamos nos adaptando progressivamente aos ambientes imersivos, caves, e telepresença, e que o olhar que se dedica à corporeidade oferecida pelo ator ao filme pode ser um olhar metamidiático.

⁶³PHELLAN, P. “Ontology of performance: representation without reproduction” in **Unmarked: the politics of performance**.

Restariam necessariamente os argumentos da falta de realimentação na interação com a audiência em tempo real e a inserção no mercado do capital, mas isto já seria um assunto muito mais complexo. O problema que aqui se coloca na constituição do objeto estético, como cremos já haver explicitado suficientemente, justifica-se teoricamente pelo fato dos comportamentos expressivos do corpo-corporeidade serem uma intensificação, no âmbito artístico, de habilidades que participam de nossas práticas cotidianas.

Além do já citado texto de Goffman, o tema remonta ainda, historicamente, a pelo menos dois outros textos, tradicionalmente estudados no campo teatral que valorizam diferentes aspectos em torno do uso do corpo relacionado a estados emocionais, afetivos e atitudes, e as possibilidades operatórias desse uso pelos atores sociais e artísticos⁶⁴. Antes ainda, temos nas nossas origens culturais uma palavra que, em sua evolução, transformou-se em instrumento de desqualificação moral: o ator ou o *hipocrités* grego – aquele que faz crer ser o aquilo que não é – resultou no “hipócrito”.

A ultrapassagem dos pressupostos humanista-iluministas pela psicanálise veio ressignificar o sujeito na condição de permeado por um inconsciente que opera sem seu consentimento e sobre ele próprio, produzindo efeitos reais. Como no exemplo da doença utilizado por Baudrillard para colocar a questão do simulacro: “O simulador está ou não doente, se produz ‘verdadeiros’ sintomas?”⁶⁵.

No entanto, a pressuposição da consciência e da volição na qualidade de regentes dos nossos comportamentos, claramente não foi ultrapassada. Não faltam discussões filosóficas e científicas sobre a existência de uma possibilidade biológica de livre-arbítrio para um sistema autônomo de moléculas e átomos que repetem seu padrão de comportamento tão ordenadamente, a ponto de nos dar forma, forma esta que costuma garantir nossa identidade.

Retornamos, assim, aos primórdios da formação de nossa tradição cultural, ocidental, em que a questão política, embutida na opção metafísica do platonismo, conduz a um estágio ainda anterior para tornar explícita a importância da identificação das potencialidades da consciência na nossa forma de vida.

⁶⁴Cf. SENNETT, R. “O homem público como ator” in **O declínio do homem público**; DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o comediante**.

⁶⁵BAUDRILLARD, J. **A arte da desaparecimento**.

Se, na arte, enquanto feição latinizada da *techné* grega, há desqualificação do artifício, é porque sua definição é estabelecida em contraposição à *physis*, que é natural. Assim a verdadeira forma de conhecimento também deve pertencer à *physis*, e esta forma é o *logos*.

Mas se a habilidade de usar o *logos* for natural, todo pensamento natural é igualmente legítimo perante o *logos* e não há como o sábio cooptar as almas inferiores para o seu modelo de pensamento. Então o sábio estabelece seu modelo de pensamento como o *logos* verdadeiro, o qual abrange o método dialético como forma de exercício de aproximação do pensamento na direção do conhecimento, que nada mais é do que trazer à consciência aquele conhecimento que possuía naturalmente das formas ideais, e que foi perdido em maior grau, durante o cruzamento do rio do esquecimento, pelas almas inferiores.

Formas ideais, modelos imutáveis e unívocos do justo e do belo. As formas universais das emoções que procuramos reconhecer com a consciência, procurando a univocidade da verdade na expressividade das faces. Procurando identificar o código natural que reúne univocamente emoções e corporeidades, mas, por meio da consciência, da memória das formas ideais, universais. Acreditando poder encontrar na leitura da outra consciência o diálogo que esta pode estar travando com a emoção em todos os seus aspectos corpóreos.

E quando parece não haver correspondência entre o que pressupomos dever se apresentar numa face e o que inferimos estar vendo, atribuímos à potência negativa do falso, da *techné* do *hypocrités*, ou do incorreto, indevido à natureza moral do bom, que não usa artifício, não engana. Assim, artifício, por não ser natureza, é igualado a engano, falsidade, ie, se natural é verdadeiro, artificial é falso, se natural é bom, artificial é enganoso. Assim foi desqualificada toda *techné* que não método dialético: atribuindo desqualificações de umas às outras a cada momento, utilizando-se de elementos que eram desqualificados nas demais para exercer a sua própria, dissimulando esse uso.

Não apenas as artes ou *technai* eleitas aqui foram desqualificadas e assim submetidas aos valores do discurso platônico: a poética e a pintura, mas estas em maior grau do que aquelas que tinham utilidade como a do sapateiro, marceneiro, etc. Na pintura a cor se submete menos ao discurso do que o desenho, então mais desqualificada como impura, mistura, mancha. E a imagem do que não é nem a

forma ideal nem a forma física dotada de utilidade, é engano, ilusão, simulacro: não serve, portanto, pelo que é, o que importa é ultrapassarmos a ilusão e descobrir o que ela encobre, que idéia haveria por traz dela, de que sentimento ou pensamento ela é a expressão, ou, qual realidade ela procura copiar, simular para enganar o olhar? Não é difícil reconhecer a inscrição da busca pela realidade dos acontecimentos no olhar que se lança sobre uma obra-prima da habilidade técnica de criar efeitos de luz a partir de pigmentos apaga esse significante, ansiosa por apropriar-se violentamente de seu significado.

Em vez disso, porque não nos debruçarmos sobre a possibilidade humana de criar efeitos como aqueles que nos são dados a perceber também na natureza? Fazer diferir as possibilidades técnicas desse humano o mesmo que aquelas forjadas pela natureza, sem sua intervenção, diferem entre si em seus diferentes recursos: os aparelhos cognitivo-perceptivos de suas criaturas e suas diferentes formas de percebê-los.

A importância de um regime de pensamento que explicita a multiplicidade de aparelhos cognitivos criados pela própria natureza em sua diversidade radical de configurações de um mesmo ambiente, para o platonista, pode significar uma aliança com a afirmação de um mundo de aparências. Para o desconstrucionista, no entanto, vem a significar uma aliança com a preservação do real bruto a qualquer ambição de apreensão por parte da consciência humana, a ruptura entre a linguagem enquanto representação no seu sentido metafísico, a impossibilidade do apagamento estratégico da intervenção simbólica do significante, que “é o que é em função de um sistema de diferenças”.⁶⁶

Neste aspecto, podemos entender como toda a nossa percepção de mundo está sujeita à linguagem, quando associamos o “fechamento do sistema nervoso” tal como proposto pela biologia de Humberto Maturana, ao exame do regime do signo desenvolvido por Derrida⁶⁷. A aliança pode ser analisada por meio de um resumo do problema da nossa relação com o real tal como desenvolvida por Maturana⁶⁸:

⁶⁶ Cf. DUQUE ESTRADA, P.C. “Derrida e a escritura” in **Às margens: a propósito de Derrida**.

⁶⁷ Idem, especialmente p. 18-23.

⁶⁸ MATURANA, H. *apud* CAPRA, F. Capítulo 12: “Saber que sabemos” in **A teia da vida**, p. 224-235.

Identificar a cognição com o pleno processo de vida – incluindo percepções, emoções e comportamento – e entendê-la como um processo que não envolve uma transferência de informações nem representações mentais de um mundo exterior é algo que requer uma expansão radical de nossos arcaibos científicos e filosóficos. Uma das razões pelas quais essa concepção de mente e de cognição é tão difícil de ser aceita está no fato de que ela se opõe à nossa intuição e à nossa experiência do dia-a-dia. Enquanto seres humanos, usamos com frequência o conceito de **informação** e fazemos constantemente representações mentais das pessoas e dos objetos no nosso meio-ambiente.

Esta, no entanto, são características específicas da cognição humana, que resultam da nossa capacidade de **abstrair**, o que é uma das características-chave da **consciência humana**. Para uma compreensão plena do processo geral de cognição nos sistemas vivos é, pois importante entender como a consciência humana, com seu pensamento abstrato e suas concepções simbólicas, surge do processo cognitivo comum a todos os organismos vivos.[MATURANA apud CAPRA]

Mais adiante, Capra vai explicitar os estágios de comunicação que Maturana diferencia até reconhecer um comportamento como linguagem, ie, “quando há comunicação sobre comunicação”, a frase de Humberto Maturana e de seu parceiro Francisco Varela que consideramos mais próxima da abordagem derridiana, tema que retomaremos em nossas conclusões: “O mundo que todos vêm não é *o* mundo, mas *um* mundo, que nós criamos com os outros”, e a oferece próxima a outra de seu próprio cunho para resumir: “Ser humano é existir na linguagem”. Dados aqui de forma apenas indicial, essas associações pretendem orientar a leitura daquilo que se procura desenvolver no decorrer do trabalho. A linguagem, em Maturana, é uma etapa de complexificação das nossas interações, como um segundo grau de coordenação entre as ações que se coordenam em nossa convivência social. Um tanto contra-intuitivo, a princípio, mas veremos que não menos do que a crítica derridiana ao modelo do signo.

Precisamos, então, compreender em que medida a noção de linguagem e o sistema do signo estão comprometidos com a pressuposição de significados inerentes às coisas mesmas, como uma contradição implícita no regime do signo que, simultaneamente, se instaura como sistema de diferenças e apaga o significante, nos faz esquecer dele ao criar a ilusão de uma ligação direta entre consciência (significado) e referente.

Embora tenhamos que reconhecer que:

esta lógica de auto-apagamento do significante e a conseqüente projeção da subjetividade que, interior e ideal, controla e organiza o exterior e empírico, só se torna paradigmática quando se reconhece como signo apenas e tão somente o *signo fonético*. [idem, p. 23]

havendo, “portanto, e por razões estruturais, um psicologismo e um exclusivismo inerentes ao próprio conceito de signo”⁶⁹, enquanto “entidade *psíquica* de duas faces”, a discussão derridiana, na seleção que nos é oferecida por Duque Estrada nos auxilia a não sucumbir nesse complexo jogo de rastros, quando complementa sua análise da crítica ao regime do signo em Derrida, citando-o:

...será difícil ver como se poderia estendê-lo a todo signo, seja ele fonético-lingüístico ou não. É difícil, pois, ver, a menos precisamente *que se faça do signo fonético o ‘padrão’ de todos os signos*, como se pode inscrever a semiologia geral em uma psicologia. É isso, entretanto, que faz Saussure (...), mas (...) não se lhe pode criticar apenas o uso ‘psicologista’ do conceito de signo; o psicologismo não é o mau uso de um bom conceito [*“le mauvais usage d’un bon concept”*], está inscrito e prescrito no próprio conceito de signo (...). [idem, p. 23]⁷⁰

Parece que tal generalização, difícil de imaginar que pudesse ser feita, está intimamente ligada a toda a problematização do modelo comunicacional da linguagem e assim, simultaneamente: nos impedindo de usar pacificamente esse termo para nos referir à arte em geral, e nos autorizando a ampliar a discussão do “efeito de real” – discutida no âmbito da literatura e da história por Roland Barthes, tal como a apresentaremos neste trabalho – também para a pintura, para o cinema, a fim de propor um procedimento de identificação de cada objeto artístico eleito, deslocado da noção de signo para a noção de “rastro” em um jogo de significação do qual participa também a nossa noção de apreensão do real, ou mesmo, percepção sensível.

No lugar do conceito de signo, Derrida lança mão do ‘rastro’ (*trace*) para tratar da estrutura de significação pensada agora mais radicalmente, em função do sistema de diferenças. A razão deste nome prende-se ao fato de que, em uma cadeia discursiva, cada termo – cada “signo” entre aspas – traz em si o rastro de todos os outros termos que não ele próprio, o mesmo valendo, igualmente, para todos os outros termos. [idem, 25]

⁶⁹DUQUE ESTRADA, P.C. *op. cit.*

⁷⁰DERRIDA, J. *Gramatologia*. *apud* DUQUE ESTRADA, P.C. *op. cit.*

E no mesmo procedimento, o mundo sensível, embora natural, também vai receber a desqualificação metafísica. E por quê? É quando precisamos retroagir um pouco mais para encontrar os pressupostos em que a filosofia platônica funda suas bases. E, simultaneamente, precisamos reconhecer os objetivos que regiam a construção do pensamento. Basta, para completar esse momento, reconhecer que o corpóreo é mutável, estando, portanto, em contraposição às formas ideais, que são unas e imutáveis. Que o corpóreo é sensorial, portanto, contrapõe-se, ao conhecimento dialético. E, assim, criando um discurso que tudo envolve, submete tudo aquilo que não é a sua opção, a um grau inferior, desqualificado, de modo que não possa surgir de onde não espera com força própria, mas, ao contrário, ser usado dissimuladamente em proveito próprio: como a fábula dos prisioneiros na caverna e a visão sensível da luz são pensamento mítico e imagem, no entanto, usados para defender uma suposta superioridade do regime de pensamento do *logos*.

Inscritos que somos nessa tradição, vai nos ser necessária uma nova visibilidade, da qual a consciência possa ser testemunha, para que possamos, com ela própria, admitir que ela está fora de um circuito de ação. Desse modo a consciência teria que se dedicar a tentar apreender os circuitos de ação dos quais participa por outro viés, desenvolver dispositivos de acesso que lhe são alheios, para procurar novos modos de constituição do seu discurso.