



O “olhar pós-moderno”: o sublime, o reticular e o estranho-familiar em foco

Maria Ogécia Drigo

Artigo recebido em: 20/09/2013

Artigo aprovado em: 26/05/2014

DOI 10.5433/1984-7939.2014v10n16p191

O “olhar pós-moderno”: o sublime, o reticular e o estranho-familiar em foco

The “postmodern look”: the sublime, the reticular and the strange-familiar in focus

Maria Ogécia Drigo*

Resumo: *Com o propósito de rever as noções de sublime, simulacro e estranho-familiar, buscamos contribuições em teorias de Burke, Mario Costa, Sartre e Freud e valemo-nos de análises de representações visuais, considerando-as como indícios do real. As reflexões podem contribuir para caracterizar a modalidade de visão que se constrói na pós-modernidade e, no que se refere à comunicação, permitem conjecturar sobre o fato de que a técnica não é algo externo ao homem, mas que influencia a sua forma de perceber e de se relacionar com os objetos e com as pessoas.*

Palavras-chave: *Visualidades. Sublime. Reticular. Estranho-familiar.*

Abstract: *With the purpose of reviewing the notions of the sublime, simulacrum and strange-familiar, we seek contributions on the theories of Burke, Mario Costa, Sartre and Freud. The visual representations analyzed are considered as an evidence of the real. The reflections can contribute to characterize the type of vision that builds on post modernity and, with regard to communication, allow to conjecture about the fact that the technique is not something external to man, but something that influences the way we perceive and relate to the objects and people.*

Keywords: *Visualities. Sublime. Reticular. Strange-familiar.*

* Pós-doutora pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba. Graduada em Matemática pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UNISO. E-mail: maria.drigo@prof.uniso.br

Introdução

Iniciamos com as origens desta pesquisa. No período 2009-2011, desenvolvemos sob os auspícios da FAPESP, a pesquisa intitulada “Imagem e pensamento em cena”, com o propósito de refletir sobre a possibilidade de elaboração de uma teoria da imagem, enquanto representação visual.

Se por um lado, entre os resultados desta pesquisa, mostramos que, em termos cognitivos, a analogia prepondera em processos de interpretação de representações visuais, bem como enfatizamos a importância das imagens para o pensamento, uma vez que tanto o raciocínio indutivo como o dedutivo podem se fortalecer com as analogias, de outro, vieram as dúvidas.

Uma delas se refere ao uso de imagens. Em uma possível teoria da imagem. Se tal teoria pudesse ser elaborada a partir de exemplos de imagens, então estaria sob o risco de não ser geral. Assim, a primeira dificuldade estaria em elaborar uma teoria que fosse independente das imagens, visto que as pictóricas, por exemplo, de um determinado período histórico, não necessariamente é válido para outro.

Mas uma imagem é firme, perseverante e não se deixa simplificar. Uma imagem “é”, ou, seja, ela é irredutível. Ela não pode também ser reflexiva, isto é, ela não pode representar-se, retratar-se ou espelhar-se. Então uma teoria da imagem não pode dela prescindir. Como resolver esse impasse, então?

Se considerarmos exemplos, por mais variados que possam ser, como afirmar que tomamos todo o universo de imagens? Nesse caso, outra teoria seria necessária para dar conta de todas as imagens em categorias. Que categorias seriam essas, poucas até para não levar o pesquisador à exaustão, mas capazes de abarcar tal universo?

Em Santaella (2001) encontramos toda a diversidade e variedade de imagens organizadas em categorias, ou seja, classificadas segundo princípios semióticos ou lógicos. Assim, o impasse estaria resolvido.

Mas há outra dúvida referente à técnica. Se a fotografia ou a técnica correspondente fosse a divisora de águas para uma teoria da imagem, como exemplo, então, aspectos classificatórios decorrentes dos modos de produção seriam suficientes para compor uma teoria da imagem? Vale mencionar os paradigmas anunciados por Santaella e Nöth (2005), no que se refere à cognição e às imagens. Os autores mencionam os meios de produção, os meios de armazenamento, o papel do agente e do receptor, a natureza da imagem, a relação imagem/mundo e os meios de transmissão da imagem em três momentos: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico.

Assim, elaborar uma teoria da imagem a partir da imagem fotográfica, em certa medida, consiste em organizar uma teoria em torno das especificidades da máquina. Seria pertinente este pressuposto?

Diante desses impasses, conjecturamos que talvez seja mais pertinente uma teoria da visão. Nesse sentido, são profícuas as ideias de Jameson (2006) sobre uma teoria social da visão.

Visibilidades em foco

Partindo do pressuposto de que uma teoria da visão depende da experiência social da visão, Jameson (2006) preconiza que, no século XX, delinearam-se três modalidades de olhar: o colonial, o burocrático e o pós-moderno.

O primeiro momento, no qual a visibilidade se faz pela colonização, o olhar é assimétrico. A Europa se torna o lugar universal de onde se vê o colonizado. A visibilidade é percebida pelo fato e pela opressão de ser visto, que continua mesmo sem a presença do colonizado.

Este olhar, do ponto de vista geométrico, corresponde ao olhar panóptico, que focaliza o objeto, lança luz sobre ele, para que este seja classificado, dissecado, distorcido. Não há encontro de olhares, não há diálogos.

Todorov (1999) mostra que o colonizador extermina, aniquila. Sob um ponto de vista semiótico e tendo como contexto a conquista da América, Todorov (1999) observa que a tríade escravismo/colonialismo/comunicação corresponde a destruir/ tomar/compreender, tríades que exprimem as relações entre colonizador e colonizado, entre o eu e o outro e que caracterizaram a problemática reinante no período da descoberta e da colonização da América. Essas duas tríades traduzem, num resultado geral, a alteridade manifesta de então. Delas se extraem três eixos, considerados como capazes de dar conta da questão da alteridade.

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico); o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho auto-estima...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; então a submissão ao outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores (TODOROV, 1999, p.223).

Desde essa época, segundo Todorov (1999), durante quase trezentos e cinquenta anos, portanto, a Europa ocidental se esforçou em assimilar o outro, em fazer desaparecer a alteridade exterior. Não há como negar que conseguiu tal intento, pois o modo de vida e os valores europeus espalharam-se por quase todos os cantos do mundo.

Os europeus demonstraram ter notáveis qualidades de flexibilidade e improvisação, o que lhes permitiu impor ainda melhor, por toda parte, o seu modo de vida. É claro que essa capacidade de adaptação e, ao mesmo tempo, de absorção nada tem de um valor universal, e traz consigo o seu reverso, que é muito menos apreciado. O igualitarismo, para Todorov (1999, p.301), “de que uma versão é característica da religião cristã

(ocidental) assim como da ideologia dos Estados capitalistas modernos, serve igualmente à expansão colonial”.

Todorov (1999) adverte que a civilização ocidental, ao mesmo tempo em que obliterava a estranheza do outro exterior, encontrava um outro interior. “Da era Clássica até o fim do romantismo (isto é, até hoje) os escritores e os moralistas não pararam de descobrir que a pessoa não é uma, ou que ela não é o nada, que eu é um outro...” (TODOROV, 1999, p.300). Esse outro precisa ser descoberto, e essa tarefa é atribuída ao indivíduo, embora não se deva esquecer que esse tem também uma história e formas social e culturalmente determinadas.

Retomando as modalidades de olhar passamos a tratar do olhar burocrático. No nosso entendimento, a ampliação do olhar panóptico, ou sua ramificação, constitui o olhar burocrático. Vamos recorrer, seguindo Foucault (2001), a um modelo da arquitetura para explicar a ampliação do olhar panóptico. Um feixe de luz não é mais dirigido a um objeto, mas vários feixes são disparados de um mesmo ponto e alcançam distintos objetos. O controle se amplia, se espalha, estende seus braços e abarca uma infinidade de objetos.

Segundo Jameson (2006), o olhar burocrático pode ser explicado com a tentativa de Foucault (2001) de ligar o saber ao poder. Esse vínculo transforma o olhar em medição. Foucault usa o Panóptico, de Jeremy Bentham, como um modelo para explicar a lógica da sociedade capitalista sobre a construção das cidades metropolitanas e preocupações sobre a visibilidade e disciplina das pessoas.

Enquanto modelo arquitetural para o poder disciplinar, o Panóptico (Figura 1) é um edifício em forma de anel com uma torre no centro de seu pátio interno. O anel se divide em pequenas celas com duas janelas, uma voltada para o interior e que corresponde às janelas da torre; outra, que dá para o exterior e permite que a luz atravesse a cela. Na torre há um vigilante.

O olhar desse vigilante pode atravessar todas as celas. De um lado, o panoptismo - enquanto ideia que tem como modelo arquitetural o que descrevemos -, corresponde à observação total, permite a tomada integral

da vida de um indivíduo. Aquele que está na cela - um aluno, um operário, um louco ou um condenado - é vigiado durante todo o tempo, sem que esse veja o seu observador, nem que saiba em que momento é vigiado.

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmos; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis: torna-se o princípio da sua própria sujeição (FOUCAULT, 2001, p.168).

Por outro, trata-se de um dispositivo que automatiza e desindividualiza o poder. “O Panóptico é uma máquina maravilhosa, que a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (FOUCAULT, 2001, p.167). Assim, sem grades, sem fechaduras pesadas, sem recorrer à força, tanto o operário como o aluno, o louco ou o condenado, como exemplos, têm bom comportamento.

Figura 1 - Projeto de penitenciária (1840) de N. Harou-Romain, baseado no modelo de Panóptico de Jeremy Bentham



Fonte - Foucault (2001)

Nessa modalidade de olhar, para Jameson (2006, p.130), “é o fato de ser olhado que é generalizado e virtualmente separado do próprio ato de olhar. [...] O visível, portanto, passa a ser aqui o olhar burocrático que busca a mensurabilidade do outro e de seu mundo”.

Ainda nessa modalidade, segundo Jameson (2006), podemos identificar características diferenciadas quando o ver se combina com a medição e o saber. Ou seja, de um lado, os meios de comunicação operam uma metamorfose da imagem; no entanto, essas transformações não implicam em mudanças fora do âmbito disciplinar, uma vez que os novos modos de produção da arte e da mídia ainda incorporam as tecnologias enquanto conteúdo e matéria prima. Por outro, os meios de comunicação continuam a ser tematizados. Para o autor, tais mudanças podem ser compreendidas pela visão pós-mcluhaniana das ciências e das artes metamorfoseadas pela mutação das comunicações e pelo espaço cibernético. Em seguida, vem o terceiro momento.

No terceiro momento, ou no “avatar da visualidade hoje”, os sujeitos humanos estão “expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes” (JAMESON, 2006, p.135). Trata-se do momento de uma total estetização da realidade ou de “uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade” (JAMESON, 2006, p.135). Nesse sentido o autor adverte:

Entretanto, onde o estético impregna tudo, onde a cultura se expande até o ponto em que tudo se torna aculturado de uma ou outra forma, nessa mesma medida, o que se costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura tende, agora, a obscurecer-se ou a desaparecer completamente. Se tudo é estético, não faz sentido evocar uma teoria distinta do estético; se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência (JAMESON, 2006, p.135-136).

Sendo assim, as teorias mais contemporâneas, segundo Jameson (2006), conceituam o estético como uma colocação em alto ou baixo

relevo da percepção, assemelhando-se a uma intensificação. Seguindo o pensamento do mesmo autor, são pertinentes reflexões sobre o sublime, o simulacro e sobre o estranho-familiar, que tentamos encaminhar nesse artigo.

Desde modo, podemos anunciar os objetivos, bem como ensaiar um modo de alcançá-los. Com o propósito de sugerir caminhos para rever noções como a de sublime, simulacro e estranho-familiar buscamos contribuições em teorias de Edward Burke, Mario Costa, Sartre e Freud e em representações visuais, imagens, consideradas como indícios do real.

As reflexões podem contribuir para caracterizar a modalidade de visão que se constrói na pós-modernidade e, no que se refere à comunicação, permitem conjecturar sobre o fato de que a técnica não é algo externo ao homem, mas que influencia a sua forma de perceber e de se relacionar com os objetos e com as pessoas.

Sobre o sublime

Segundo Burke (1993, p.76-78), toda a grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime, à qual a infinitude pertence. Esta traz em si a tendência de abarcar o espírito com uma espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é magnífica. Sem uma impressão forte, nada pode ser sublime.

Ao comparar o sublime com o belo, o autor enfatiza a relação entre as grandes dimensões e o sublime.

[...] os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pequenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso, áspero e rústico; a beleza deve evitar a linha reta e, contudo, fazê-lo imperceptivelmente; o grandioso, em muitos casos, condiz com a linha reta e, no entanto, quando ela se desvia, é de um modo bem acentuado; a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao

grandioso; a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso requer a solidez e até mesmo as massas compactas. Essas ideias são, com efeito, muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer (BURKE, 1993, p.130).

Burke (1993), portanto, enfatiza a qualidade dos corpos como fonte do sublime e do belo. Mais recentemente, Costa (1995) trata de questões como forma, beleza, sublime, obra e gênio na arte, no percurso que passa pela técnica, pela tecnologia e pela neotecnologia. Para esse autor, as tecnologias trazem transformações que podem ser agrupadas em três categorias: rerepresentação de coisas ou acontecimentos enfatizando o seu caráter de fluxo; simulação da existência de algo que não existe e que se constitui via aparatos tecnológicos e, por fim, novas formas de comunicação que podem modificar os modos de perceber os fenômenos ou eventos, principalmente na experiência espaço-tempo. Interessa-nos a objetivação do sublime, via tecnologias, abordada pelo referido autor.

Costa (1995) trata o “sublime tecnológico”, a partir de Kant (1995), como uma nova forma de objetivar o sublime. Para Costa, as qualidades próprias do sentimento do sublime foram dadas por Burke, enquanto Kant elaborou a fundamentação filosófica desse conceito.

Segundo Kant (1995, p.89-90), o belo e o sublime são aprazíveis por si próprios: o belo na natureza se reporta à forma do objeto, enquanto o sublime pode também ser encontrado em um objeto sem forma. A satisfação causada pelo belo está vinculada à representação da qualidade, e a do sublime, à quantidade. Ainda para Kant (1995, p.114) “O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível)”.

[...] enquanto o belo comporta um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e à faculdade de uma imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação (KANT, 1995, p.90).

O sublime “é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” e [...] “é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (KANT, 1995, p.114). Segundo o filósofo, para a análise do sublime faz-se necessária a divisão em matemático-sublime e dinâmico-sublime.

Kant (1995, p.95-96) define o matemático-sublime como “o que é absolutamente grande”, ou “é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno [...], é o que somente pelo fato de poder pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”.

Aqui se vê facilmente que na natureza nada pode ser dado, por grande que ele também seja ajuizado por nós, que, considerado em uma outra relação, não pudesse ser degradado até o infinitamente pequeno; e inversamente nada tão pequeno que em comparação com padrões de medida ainda menores, não se deixasse ampliar, para a nossa faculdade de imaginação, até uma grandeza cósmica. Os telescópios forneceram-nos rico material para fazer a primeira observação, os microscópios para fazer a última. Nada, portanto, que pode ser objeto dos sentidos, visto sobre essa base, deve denominar-se sublime. Mas precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta [...] (KANT, 1995, p.96).

Quanto ao dinâmico-sublime, o autor explica que a “natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente sublime” (KANT, 1995, p.106). Segundo Costa (1995), o sublime pode ser objetivado por meio da técnica. Ser objetivado significa se tornar objeto, como “uma disposição da alma que nasce não da forma do objeto, mas da relação da alma com a *situação objeto*, ofertado à contemplação (não mais individualista e planejada), produzido e consumido como uma nova forma de composição do espírito”

(COSTA, 1995, p.23). Por sua vez, a técnica pode ser considerada, conforme o autor, tanto na sua essência como nas suas manifestações, “um novo ‘absolutamente grande’, um novo tipo de ameaça mortal, capaz de uma expropriação e de uma opressão do homem, não apenas sobre o plano da sensibilidade, como já é para a natureza, mas também sobre aquele da mente” (COSTA, 1995, p.22).

Com a técnica, acompanhando a reflexão de Costa (1995), o sublime deixa a natureza e passa para a arte, e isso pode ser visto de dois modos: na estética da comunicação e nas tecnologias de síntese. O primeiro trata da estética das tecnologias comunicacionais, enquanto o segundo, da técnica que perde a sua terribilidade, “porque desvela sua essência na forma do estético apresentando-se como sublimidade tecnológica” (COSTA, 1995, p.24).

Para Costa (1995, p.56), “o sublime tecnológico desvela a essência da técnica e possibilita que ela se manifeste esteticamente; não tem nenhuma relação com qualquer princípio de personalidade, de criatividade, de expressividade”. O mesmo autor, ainda explica ainda que

[...] quanto mais o dispositivo afirma a si mesmo, exhibe a si mesmo, anula toda semiose humanística e se faz puro aparecer da sua essência, tanto mais forte é o sentimento do sublime tecnológico, porque mais se consuma a nossa mortificação, mais o que se contempla torna possível e faz sobressair a nossa potência (COSTA, 1995, p.56).

Na tentativa de explicar a qualidade específica do sublime tecnológico das imagens sintéticas, o autor retoma Kant (1995). Assim, segundo Costa (1995, p.54-55), há o “sublime terrível”, acompanhado pelo assombro, o “sublime magnífico”, provocado por uma beleza de gênero mais elevado, e o “sublime nobre”, provocado por um sentimento de “tranquila admiração”. Este último corresponde ao sublime tecnológico proposto pelo autor.

Costa (1995) descreve as várias formas do sublime tecnológico exploradas pelos artistas da comunicação e, como exemplo para o “sublime

nobre”, menciona a obra de Mitropoulos. O artista desenvolve um projeto de troca de imagens eletrônicas, via satélite, do ocaso do sol, entre várias capitais do nosso planeta.

O sublime tecnológico se faz presente também nas fotografias e nas imagens sintéticas. Segundo Costa (1995, p.63-64), enquanto na

[...] fotografia, é difícil não pensar nas técnicas e, portanto, no enfraquecimento da noção de autoria, a imagem sintética impõe-se de imediato como “um real em si e por si”, como produto de um trabalho puramente intelectual, que nada tem a ver com o sujeito, que faz do artista um “experimentador estético”, alguém que operacionaliza e materializa paradigmas conceituais.

As imagens sintéticas, de acordo com o autor, são estranhas à subjetividade, uma vez que emergem da aplicação de algoritmos. Dependem, portanto, de um trabalho intelectual. Assim, a essência da tecnologia que se mostra pela epifania das imagens sintéticas nega as categorias artísticas tradicionais centradas no sujeito, como a criatividade, a genialidade, mas, ao mesmo tempo, exalta as capacidades da razão, as quais vêm com os dispositivos tecnológicos.

Nesse movimento de mortificação-exaltação emerge o sublime tecnológico que, para o mesmo autor, consiste na capacidade de superar a obra de arte em benefício de uma sublime objetividade tecnológica.

Mas o que nossos olhos recebem e podem nos deixar em estado de contemplação? Vejamos algumas imagens. Na figura 2, há um aglomerado de objetos com dimensões imensas, ou “uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas”, que causa uma forte impressão e torna sublime esse lugar da cidade. A imagem (Figura 3), principalmente pelas dimensões do objeto ofertado, nos leva a considerar a representação visual como sublime. Também o que se coloca a uma distância difícil de ser avaliada ou perceptível pelo olhar humano pode nos remeter ao sublime tecnológico (Figura 4). Com essa imagem nos rendemos ao poder da tecnologia.

Figura 2 - Reprodução de fotografia com vista de Shanghai, China, de outubro de 2012



Fotografia: Maria Ogécia Drigo

Figura 3 - Reprodução de peça publicitária da Maison Dior em Nanjing, na China



Fotografia: Maria Ogécia Drigo

Figura 4 - “Explosão”



Fotógrafo: Ashley Vincent
Fonte: Foto... (2013)

Os objetos, quer se apresentem em representações visuais ou não, para serem sublimes, nesse contexto, parece que devem incitar a contemplação por seus aspectos qualitativos presentes em dimensões de difícil acesso para o olhar humano, bem como causar estranheza pelo que exibe com o poder da tecnologia. Assim, no avatar da visibilidade, o sublime tende a ser aquilo que não pode ser abarcado pelo nosso olhar.

Mas essas mesmas tecnologias intensificam a proliferação de imagens. Os objetos, que também se põem em imagens, se colocam, em certa medida, sempre como simulacros. Do simulacro tratamos no próximo item.

Dos simulacros para o reticular

O fenômeno “*made in China*” é um exemplo da proliferação dos objetos enquanto cópias. Porém, nossos sentidos e nossa experiência podem se apurar a ponto de conseguir distinguir o verdadeiro do falso. As imagens ou representações visuais também se proliferam, antes com a fotografia, agora com a internet que também pode funcionar como suporte para imagens advindas de outras mídias, como meio de divulgação e de

produção de imagens. Essas cópias interagem com outras e se transformam por força da técnica e dos usuários. Mas no processo de produção de imagens, os simulacros estabelecem jogos para tornar evidente a sua proliferação.

Mas vamos à questão do simulacro. Para Sartre (2008, p.10), “a existência em imagem é um modo de ser de apreensão muito difícil”. Ele explica que atribuímos a uma folha de papel em branco “em imagem” as mesmas qualidades da folha existente. Essa folha “em imagem” seria algum tipo de elaboração mental que de algum modo a vinculamos a uma folha de papel, um objeto, um existente, que está diante do nosso olhar. Ou ainda, podemos pensar que ao fechar os olhos, depois de olhar para uma folha de papel em branco, “a folha” vem em mente, ou seja, parece que estamos vendo-a. Assim tomamos essa “folha” pela folha que está fora do pensamento, diante de nós. O ser humano não se dá conta, de que, segundo Sartre (2008, p.10), “se visse suas imagens, se as percebesse como coisas, não poderia mais distingui-las dos objetos; e ele acaba por constituir, em vez de uma folha de papel em dois planos de existência, duas folhas rigorosamente semelhantes que existem no mesmo plano”.

Acrescenta ainda que a teoria epicuriana dos simulacros ilustra esse modo de entender as imagens. As coisas, à luz dessa teoria,

[...] não cessam de emitir “simulacros”, ídolos, que são simplesmente invólucros. Esses invólucros têm todas as qualidades do objeto, do conteúdo, da forma, etc. São mesmo, exatamente, objetos. Uma vez emitidas, elas existem em si tanto quanto o objeto emissor e podem vagar nos ares durante um tempo indeterminado (SARTRE, 2008, p.10).

Para o mesmo autor, a imagem é uma coisa; no entanto, a intuição nos ensina que a imagem não é a coisa. A imagem é uma coisa tanto quanto a coisa da qual é a imagem. Por ser imagem e não a coisa, parece impregnada de certa inferioridade. A coisa é mais importante que aquilo que a representa. “A imagem é uma coisa menor, que tem sua existência própria, que se dá à consciência como qualquer outra coisa e que mantém relações externas com a coisa da qual é imagem” (SARTRE, 2008, p.10).

Assim, de um lado, por não se avaliar adequadamente a suposta inferioridade da imagem em relação à coisa, bem como não se explicitar as relações externas que a imagem estabelece com a coisa, vêm as contradições e toda a problemática em torno da imagem.

Rompendo com esta suposta inferioridade da imagem e tomando-a como um objeto com uma série de especificidades, entre elas o fato de ser um existente, independente de sua materialidade, conjecturamos que as imagens que nos rodeiam, agora, nos ensinam a conviver com simulacros, bem como nos levam a conjecturar sobre uma nova modalidade de olhar. São as que abarcam um olhar difratado. São múltiplas olhadelas - de um só olhar -, que abarcam muitas direções e sentidos, tal como se, geometricamente, o olho estivesse localizado em um nó de uma rede. O olhar estabelece múltiplas conexões, bem como as recebe também.

Vejamos algumas imagens. Da moda, o vestido reticular de Valentino (Figura 5); dos games, a capa com imagens reticulares (Figura 6); da arquitetura, o projeto de um aeroporto (Figura 7) e da publicidade, a imposição da construção do olhar "reticular" (Figura 8).

As cópias significam, portanto, quando agrupadas, reunidas e retomadas infinitamente.

Figura 5 - Vestido reticular de Valentino



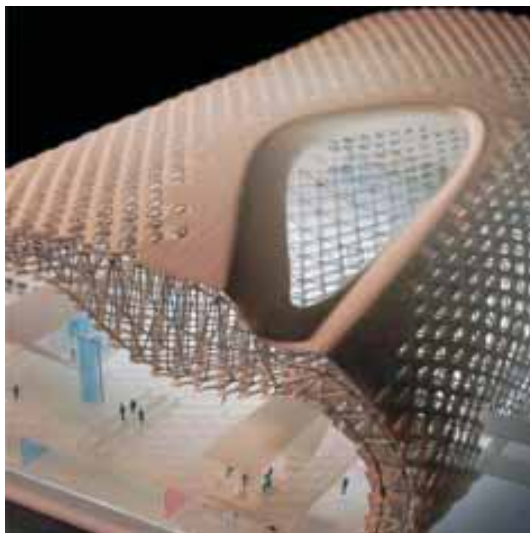
Fonte: IOFFER (2012)

Figura 6 - Capa reticular que altera com Chainsaw Majini e Chris Redfield e Sheva, personagens do game



Fonte: GAMES.. (2012)

Figura 7 - Projeto dos arquitetos italianos Massimiliano and Doriana Fuksas para o terminal 3 do Aeroporto Internacional Shenzhen em Bao'na - China



Fonte: Disponível em: <<http://www.dezeen.com/>>. Acesso em: 26 out. 2012

Figura 8 - Outdoor na cidade do Porto (Portugal)



Fonte: Foto elaborada por Clotilde Perez

O movimento que se propõe para a cognição, como o que pode ser visto na peça publicitária (Figura 8), está no agrupamento de elementos em cor vermelha que se põe também na cor das palavras. Não só a cor os torna similares, como também a sua natureza (aves que se põem no cenário); ao fundo, a cor cinza inibe a força do olhar que mira o observador. Assim, o olhar do observador se ramifica, institui uma rede, uma tessitura. Não há um olhar que persegue o observador, que o captura, mas a construção de um olhar em rede, que desliza pela peça em busca de pistas.

Novamente, no reticular, há algo de paradoxal. Em tempo de multiplicidade de cópias, a percepção se transforma e a cognição se desencadeia com as tramas de cópias.

O estranho-familiar

A presença de objetos que parecem estranhos e que se tornam familiares ao adentrar a nossa experiência, via processo interpretativo, constitui outro aspecto que permite caracterizar a visualidade na pós-

modernidade. Eles chamam o olhar. A simples cópia não é notada, afinal são tantas!

O conceito de estranho-familiar foi desenvolvido por Freud. Emprestamos, portanto, tal conceito da psicanálise. Freud (1976), ao tratar das qualidades do sentir, menciona que o sentir-se estranho pode remeter ao assustador, ao que provoca medo e horror. Explica ainda que há circunstâncias em que o que é conhecido, velho e familiar pode se tornar estranho, bem como assustador. Esse conceito está no trabalho de Freud sobre estética, que tratou das qualidades do sentir e não de uma teoria da beleza. O termo tem origem na palavra alemã *unheimlich*, que traz em si a ambiguidade mencionada, para o qual não há uma palavra correspondente em português. Daí o termo estranho-familiar, para tentar explicar a ambiguidade que existe nesta palavra.

Ao trazer esse conceito para o nosso cotidiano, para a nossa experiência, o estranho-familiar seria algo que a princípio, não necessariamente, provocaria medo ou horror, mas que traria à tona certa ambiguidade. Poderia provocar hesitação, por uma mínima fração de tempo, em que o que parece estranho - desconhecido, perdido em tempos remotos - vai adentrando para a seara do familiar - conhecido, aproximando-se do aqui e agora -, quer seja pelos aspectos qualitativos, referenciais ou simbólicos que exhibe.

Para os objetos, em geral, bem como para as representações visuais, de modo especial, no caso do nosso artigo, os aspectos qualitativos estão vinculados às cores, às formas, às texturas e à combinação entre esses aspectos de uma maneira original. Com os aspectos referenciais vêm as possibilidades de indicar, de remeter o observador a algo existente e, por fim, os aspectos simbólicos trazem à tona elementos compartilhados culturalmente, regras estabelecidas entre comunidades ou padrões tidos como gerais. Vejamos a representação visual (Figura 9).

A imagem pode causar, num primeiro momento, certa estranheza. Segundo Drigo e Souza (2012), há na representação visual, na sua aparência, na sua materialidade, pistas que nos levam a outros contextos. Essas pistas são perseguidas se o intérprete possuir um repertório, uma

experiência colateral que o capacite para tal tarefa. Os cabelos à Marilyn Monroe, trazem para essa imagem de Lady Gaga todo um conjunto de significados já construídos em torno dessa imagem *hollywoodyiana*, que chegou à arte nas conhecidas telas de Andy Warhol e, por sua vez, nos leva à Madonna, que também se valeu de imagens dessa atriz.

Figura 9 - Lady Gaga: estranho/familiar em cena



Fonte: Disponível em: < <http://images2.fanpop.com/image/photos/8500000/Lady-GaGa-Runway-After-Party-lady-gaga-8589217-532-800.jpg>>. Acesso em: 12/08/2010

A tatuagem no braço remete o observador ao símbolo dos *hippies*, que na década de 1960, criaram novos modos de vestir, de falar e defendiam ideias distintas das convencionais da época. Sem nos determos em uma pista particular, a imagem, na sua totalidade, nos remete ao século XII, à mística vinculada às filosofias da natureza (Figura 10), imagem que lembra também efígies sagradas do cristianismo (Figura 11) e de outras seitas.

Figura 10 - Elementos: miniatura do século XII. Arte alsaciana



Fonte - CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 2008

Figura 11 - A Ressurreição de Cristo de Raffaello Sanzio. Óleo sobre madeira/1499-1502/52 x 44 cm/Museu de Arte de São Paulo



Fonte: Divulgação

Assim, a familiaridade pode vir à tona. Se no item anterior o reticular se faz com uma tessitura de cópias, ou seja, as réplicas estabelecem um jogo, se entretecem, agora são elementos diversos, distintos, que entram na composição. Os fragmentos - cada um com sua história, seus modos de se manifestar e seus significados construídos - entram para compor um novo, inicialmente estranho. Ambos intensificam o nível de percepção. O segundo, por sua vez, fornece pistas que incitam o observador a iniciar um processo interpretativo. A continuidade - a rede de significados - emerge dos fragmentos. O embate entre o fragmento e o contínuo está latente, portanto.

Considerações finais

Do sublime que se desenha, deparamo-nos com o que pode suscitar a contemplação; com o reticular vêm novas modalidades de percepção, novos modos de agir diante de uma infinidade de cópias, ou ainda, vem a constatação de que da repetição emerge o novo, o original, pois tudo é uma questão de arranjo, de combinação, de jogo. Por fim, o estranho-familiar gerencia os processos interpretativos, conduz os usuários a buscar pistas, ou ainda, orienta o pensamento a desenhar redes. É o pensamento que se faz, que se tece, que descobre e que está apto a alcançar o novo.

O sublime, o reticular e o estranho-familiar correspondem ao modo de contemplar, agir e de pensar, respectivamente, vinculados ao olhar pós-moderno, mencionado por Jameson (2006).

Eles estão permeados pela técnica, que alcança o infinitamente pequeno e o infinitamente grande; repete padrões e simula inúmeros grupamentos, bem como auxilia na elaboração de pistas para conduzir o pensamento. O percurso do olhar vem com as escolhas diante das possibilidades que as representações visuais propiciam. Diante de uma escolha, as outras possibilidades persistem. O olhar se espalha em rede, portanto.

Consideramos que estudos relativos a uma teoria social da visão seriam bem-vindos e devem estar vinculados às técnicas, uma vez que não há como negar que a técnica, tal como preconiza Lypovetsky e Serroy (2011, p.43), “tornou-se o elemento estruturante que se infiltra em todas as dimensões da vida social, cultural e individual: nada mais escapa à técnica, à qual devemos nos adaptar permanentemente e que se impõe como estilo de vida, modo de pensamento, conjunto de símbolos”.

Referências

- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.
- COSTA, M. **Sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.
- DRIGO, M. O.; SOUZA, L. C. P. Interpretação de representações visuais: Lady gaga em cena. **Comunicação & Educação**, São Paulo, ano 17, n. 2, p. 31-40, jul./dez. 2012.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FOTO de tigre em ‘explosão de água’ vence concurso da ‘National Geographic’ **Portal G1**, Rio de Janeiro, 8 jan. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/01/foto-de-tigre-em-explosao-de-agua-vence-concurso-da-national-geographic.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- GAMES for Windows. Disponível em: <http://lh5.ggpht.com/_AnP7ZkHtPzM/Sp67xzOrhQI/AAAAAAAAABDE/oAZxA2BL8gc/RE5PC.gif>. Acesso em: 20 out. 2012.

FREUD, S. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

IOFFER, **Valentino**. Disponível em: <<http://br.ioffer.com/si/valentino+scarf>>. Acesso em: 20 out. 2012.

JAMESON, F. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: EUFRJ, 2006.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARTRE, J. P. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

TODOROV, T. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.