

A cultura visual de Gonzalo Abril e as imagens que nos veem¹

Carolina Souza MACEDO²

Elton ANTUNES³

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

A partir da perspectiva de cultura visual de Gonzalo Abril, pretende-se analisar textos visuais com o objetivo de expor que o significado das imagens (que são abertas e em potencial) emerge quando nos relacionamos com eles, ocorrendo uma disputa de visualidades. Nesse sentido, nos utilizamos de o que chamamos de “imagens encavaladas” – imagens que se juntam a outras criando uma terceira – e imagens que remetem a outras imagens direta e indiretamente.

Palavras-chave: Gonzalo Abril; imagem; cultura visual.

Texto do Trabalho

Em seu texto *Cultura visual, de la semiótica a la política*, Gonzalo Abril nos fala de uma cultura visual, onde coexistem os “regime de visão”, que articulam o que é e o que não é possível ver. Antes, é importante ressaltar que Abril compreende a semiose como um processo que atravessa todo o fenômeno cultural e, no limite, se identifica com ela mesma. Para ele, a semiótica seria então uma “excelente metodologia para a análise sociocultural e, mais particularmente, para a análise das imagens ou textos visuais”, desde que transdisciplinar e não limitada ao princípio do imanentismo. Entretanto, é a “cultura visual”, importante chave de leitura que o autor nos oferece, que aqui mais nos interessa.

“A cultura visual é uma forma de organização sócio-histórica da percepção visual, da regulação das funções da visão, e dos seus princípios epistêmicos, estéticos, políticos e morais. É também um modo socialmente organizado de criar, distribuir e inscrever textos visuais, processo que implica sempre umas determinadas tecnologias de fazer-visível, técnicas de produção, de reprodução e de arquivo. A cultura visual se refere, enfim, à gestão da visualidade, nome pelo qual se pode entender a visão precisamente um tanto quanto socializada, e da visibilidade, que se refere melhor ao âmbito do público ou do comum: o espaço público moderno é um campo de gravitação e de conflito entre visibilidades e invisibilidades, mas já nas sociedades pré-modernas a economia simbólica do religioso consistia a administração da visibilidade, a invisibilidade, os poderes da visão e da vidência” (ABRIL, 2012, p 35-36)

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginário do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Curso de Comunicação Social do PPGCOM/UFMG, email: carol.smacedo@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social do PPGCOM/UFMG, email: eltunes@uol.com.br

Ao discorrer sobre cultura visual ele irá, mais adiante, distinguir três diferentes regimes de visão: o de invisibilidade, o de entrever e o de visão total, esse último – ainda segundo o autor – predominante na cultura pós-moderna. Tais regimes de visão contribuem para ampliar a perspectiva de ‘imagem’ – que ele prefere chamar de texto visual –, na medida em que implica o ‘ver’ a ‘ler o texto sob determinada condição’.

Sobre esse texto visual, Abril irá pensá-lo numa relação entre a visualidade, a imagem e a mirada. Afirma ele que essas relações não se dão de maneira engessada, mas são delimitadas de “forma imprecisa, com limites fluídos: uma experiência visual pode se transformar em uma experiência de mirada ou em uma imagem sem solução de continuidade” (ABRIL, 2012, p. 49). A visualidade, obviamente, relacionar-se-ia também com as imagens visuais. Elas, entretanto, não se esgotam somente no visível, mas também naquilo que é invisível – ou seja, “marcas do visível reprimido, ou pressuposto, ou postergado” (ABRIL, 2012, p. 53) – e, assim, “o visual, ‘o que se vê’, se relaciona sempre com o que não se vê, com fenômenos distintos que não pertencem propriamente ao reino do visível” (ABRIL, 2012, p.54). Para o autor, quando o visível se relaciona com o invisível, este se torna primordial quando interfere no sentido daquele.

A imagem que configuraria esse visual imbricaria com o que não se vê, sendo esse não visto de três espécies, a) o que se deseja ver; b) o que se sabe ou o que se crê; c) o que se faz com o que se vê. A primeira indica que “por trás de uma imagem sempre está o desejo de outra” e que o que “sentimos ao ver (como ameaça, presença, ações ininterruptas, consumadas, antecipadas, etc.) se conectam com o que desejamos ver” (ABRIL, 2012, p. 55). A segunda demonstra que vemos “pelos olhos de nossa cultura, de nossos sistemas simbólicos, conhecimentos, valores e estereótipos adquiridos através da culturação” (ABRIL, 2012, p. 56), sendo impossível separar o que se vê do que se sabe. Por último, “o que se vê se relaciona com o que se faz, com as operações de reprodução e intercâmbio social, de intercâmbio econômico e de controle que se efetuam, por meio dos textos visuais correspondentes” (ABRIL, 2012, 59).

A partir da compreensão do autor sobre as formas de ver, trataremos neste primeiro momento de imagens que chamaremos de encavaladas. São elas imagens colocadas uma ao lado de outras, em uma espécie de “montagem”, para que se acrescente o sentido invisível de uma imagem sobre o que seria inicialmente visível. Nesse sentido, nos questionamos se essas imagens acabam operando outras invisibilidades ou se elas acabam direcionando a

mirada para aquilo que se quer que seja visto ou aquilo em que se crê, sem descartar as nuances ideológico-culturais que uma imagem já de pronto desperta.

Os exemplos serão dois: a primeira é a obra *Por uma nova expressão*, da artista estadunidense Suzanne Santoro, feminista da *second wave* que emerge nos anos 1960 e 1970; a segunda é uma montagem com a foto de 2016 da posse do ministério do presidente-interino Michel Temer, colocada ao lado da foto de 1974 da posse do ministério do presidente-ditador Ernesto Geisel.

Modos de ver

A imagem abaixo não é ainda da obra de Santoro, ou, melhor dizendo, é apenas parte da obra.

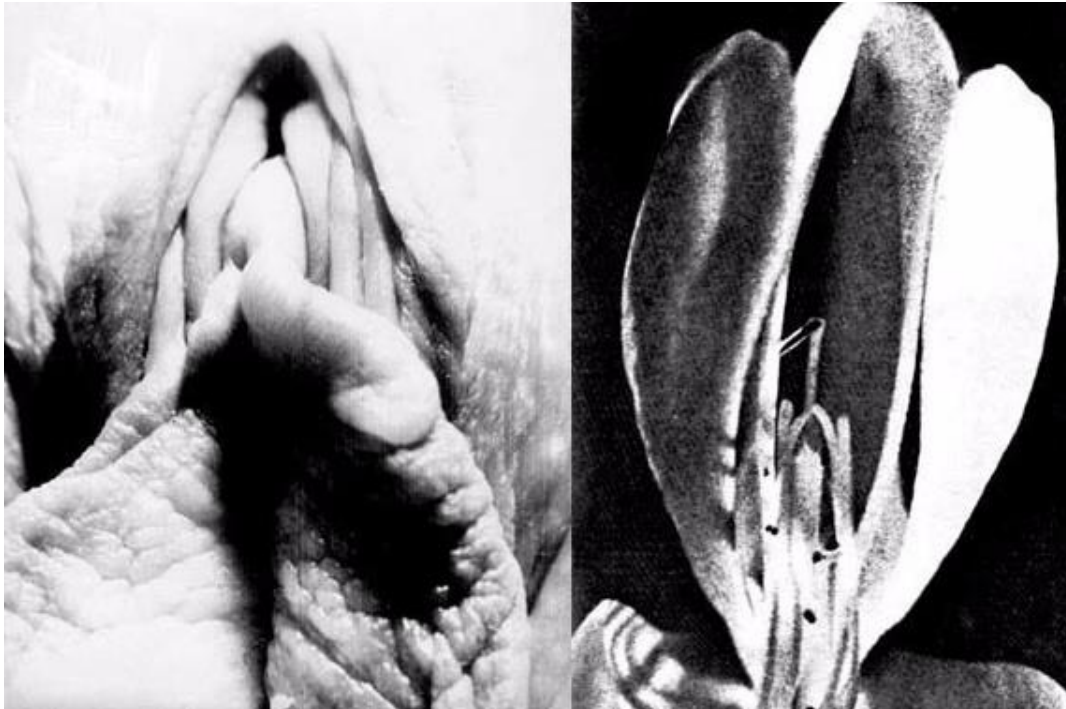


Nela vemos parte de um anjinho barroco, envolto em suas vestimentas. A imagem que, inicialmente, seria de um registro de uma obra como tantas que podemos ver em Ouro Preto (MG), por exemplo, ganha nova dimensão na composição que Santoro faz da imagem, como colocado abaixo:



À imagem do anjo é acrescida uma outra: a de um clitóris, ressignificando o sentido original da imagem barroca. Segundo Santoro, a inquietação para produzir tal obra surgiu ao ver um grafite em uma parede de Roma. Neste, as imagens do pênis e do sêmen eram ressaltadas enquanto as genitais femininas eram subordinadas e mistificadas. A artista, pois, colocou-se a observar a representação da genitália feminina: “O pênis e o sêmen eram desenhados com força e ao vasilhame para o cuidado e preservação do sêmen era dada muita importância. Por outro lado, havia a presença de genitais femininas subordinadas e mistificadas, o buraco-rachado, rachado-buraco. O desenho é dos tempos de hoje. (...) Quando eu vi como esse assunto foi tratado no passado, eu percebi que mesmo em representações históricas diversas ele foi anulado, amaciado e, no fim das contas, idealizado” (SANTORO, 2012, p.1). Santoro nos lembra de que conchas ou flores foram, nas imagens gregas, formas para apresentar a genitália feminina e nunca a sua representação, diferentemente do pênis, onipresente.

Sua obra *Por uma nova expressão* apresenta outras montagens (além da apresentada acima) como a exposta abaixo, em que a genitália feminina obviamente está em comparação com a flor, tão constantemente relacionada a ela:



Santoro cria relações entre *imagens que sugeririam o clitóris* com a imagem do clitóris em si, e isso pode se dar inclusive com formas clássicas – a flor, tão presente em pinturas – ou mesmo com esculturas. Nesse sentido, ela se utiliza do clitóris – imagem tantas vezes invisível na arte – para expor sua própria invisibilidade. Em outras palavras: a visibilidade do clitóris colocada lado a lado com outras imagens não é para ser a da presença do visual, mas justamente para falar de sua ausência. Em um movimento quase paradoxal, Santoro cria imagens encavaladas para que aquilo que é visível ser capaz de denunciar a invisibilidade, invisibilidade esta que estaria subsumida nas formas da História da Arte e de sua coleção pictográfica. A abertura para a imagem visível/invisível do clitóris em sua obra, pois, desnuda as relações de invisibilidade em que a mulher (posto que o clitóris se apresenta ainda hoje como signo de mulher, ou de certa mulher) foi constantemente colocada para fora da arte. Por isso, a artista feminista afirma que a busca pela expressão pessoal e das questões das mulheres “pode parecer novo para o mundo ao nosso redor, mas agora nós podemos expressar uma realidade que havia sido ignorada e desprezada por muito tempo e finalmente viver em uma dimensão diferente” (SANTORO, 2012, p.2).

Nesse sentido, pode-se dizer que Santoro não tenta ressignificar as imagens à direita, isto é, ela não tenta dar significados que estavam invisibilizados imobilizando as interpretações, mas abre para uma nova gama de relação, de uma relação cultural, de nossa própria cultura que mistifica a genitália feminina. Não é uma questão de congelar o significado do anjo ou

da flor como um clitóris, mas de colocar no visível aquilo que seria invisível. Enfim, ela desloca o sentido do que se deseja ver, transformando a mirada inicial, causando certo estranhamento naquilo que se sabe ou naquilo se que crê.

Já a montagem das imagens (abaixo), que circulou pelo Facebook no dia da posse do Governo Temer, em 12 de maio, tem autoria desconhecida, mas, de forma semelhante, também faz da presença do visual para falar de ausências. A onipresença masculina branca joga luz na ausência de mulheres ministras, de mulheres negras, de homens negros, de representantes de povos indígenas. A semelhança dos corpos ministeriais, separados por 42 anos, dá a ver e/ou aproxima os presidentes, ambos ilegítimos.

Tais imagens – encavaladas – evocam mais ainda um passado e projetam um futuro, colocam outros sentidos e temporalidades em emergência. Sentidos que, talvez, construímos com o que queremos poder ver. Como nos lembra Abril, “existem textos visuais porque alguém os olha, em algum lugar e determinado tempo, no contexto de alguma prática sociodiscursiva. (...) Nosso olhar (mirada) está contido neles – nos textos – porque eles, enquanto são olhados, nos olham.” (2012, p.60)



Quando colocadas em diálogo, as ‘imagens encavaladas’ potencializaram/tensionaram *visualidades*. O visível das imagens de Santoro parece revelar/explicitar o invisível que elas carregam. Uma imagem ao lado da outra expandindo os possíveis significados dela, sem com isso esvaziar o significado da flor ou do anjo barroco. Já na imagem dos presidentes ilegítimos, lado a lado na história, parece o invisível/ausente – de Temer – ser capaz de explicitar o visível, ajudando a construir aquilo que queremos ver, como se congelássemos o significado de uma das cenas para fazer ver na outra.

Passado e presente em ação

Se a crítica bakhtiniana já problematizava o texto como não sendo uma entidade homogênea, formal e sintaticamente autônoma, a abordagem “abriliana” de texto (áudioverbo)visual oferecerá um chave de leitura fundamental. O autor o concebe como algo que não está dado, mas que emerge ao articular relações, sentidos, referencialidades, ao evocar um passado e projetar um futuro. Ele é, portanto, aberto, em processo e em potencial. Como um segundo momento de análise, iremos lançar um olhar sobre as disputas de visualidades sobre textos que circularam mais recentemente nas redes sociais.

De dezembro de 2015 – quando Eduardo Cunha, então presidente da Câmara, autorizou a abertura do processo de impeachment contra a presidenta da República Dilma Rousseff – para cá, acirrou-se ainda mais o debate público se o que está em curso é um impeachment, balizado pela Constituição, ou um Golpe de Estado. Tendo o país vivido ambas experiências em passados recentes – 1992 e 1964, respectivamente –, circulam especialmente em redes sociais e grupos de *Whatsapp* textos visuais de origem apócrifa que acionam um rico repertório de sentidos, personagens, referências e ícones.

Na figura 1, um desses exemplos traz uma mensagem de ordem à presidenta. Na paisagem visual convivem o vermelho – colorindo o PT –; um ‘fora’ grafado como se escrito à mão, em alusão a um pixo, a uma interferência humana; e o L duplicado nas cores verde e amarelo, inserido na palavra Dilma. É esse LL duplicado que, de forma mais explícita, parece atuar como um vetor de mão dupla acionando outros textos e (re)organizando a si mesmo; textos que de lá emergem, ainda que não visíveis. Nesse sentido, Abril nos lembra

que as imagens visuais não se esgotam somente no visível, mas também naquilo que é invisível.

Aquilo que se vê/não se vê no L duplicado em verde e amarelo no nome de Dilma torna-se de fato ainda mais primordial quando o colocamos em diálogo com figura 3, imagem de 1989 da campanha do ex-presidente Fernando Collor, eleito naquela data e impichado três anos depois. E também com a figura 2, que traz os escritos “Lulla”, acompanhado da ‘legenda’: “Sem ação direta do escândalo que devorou seu partido e paralisou seu governo, Lula está em uma situação que já lembra a agonia da era Collor” – uma inferência que data de agosto de 2005.

A partir das possíveis formas de nos relacionar com esses textos visuais, podemos pensar a metáfora do arquipélago que articula uma rede textual, essa estrutura relacional em permanente reconstituição capaz de acionar – e revelar – modos de saber, conhecimentos, posicionamentos, leituras do mundo e formas de (inter)agir.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Com esse exemplo não pretendemos sinalizar a possível intertextualidade entre as três figuras, mas fazer um grifo à emergência de possíveis textualidades a partir de textos prévios, assim como a de novas perspectivas desses mesmos textos quando em (constante) atualização. Em outras palavras, reconhecemos que ali não havia elementos dados a priori, posto que os textos não são estanques nem nunca estão prontos, mas sublinhar sentidos que foram acionados à medida em que foram colocados *em relação a*, à medida em que nos relacionamos com eles – experiência modulada por regimes de visão – e produzimos também outras textualidades, histórica e socialmente situadas.

Considerações finais:

Afinal, a quem pertence o texto? O que eles nos dizem? Seja sobre os textos visuais de Santoro ou de origem apócrifa citados, a cultura visual de Abril irá nos atentar para a emergência deles. Cabe, portanto, ver o que não é dado, o que não está; cristalizar aquilo que é estático apenas como a ponta do novelo. A gestão da visualidade a que o autor se refere nos lembra do espaço público moderno como um campo de conflito entre visibilidades e invisibilidades.

Por último, mas não menos importante, há uma importante implicação metodológica que a compreensão da cultura visual de Abril nos oferece: o deslocamento/afastamento de uma

abordagem mediacentrada, contribuindo para o entendimento de que, ainda que o jornal não seja um fenômeno à parte da realidade social, ele não é capaz de abarcar totalmente a experiência social.

Referências:

ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos verbodisuales*: Mirar lo que nos mira. Madri: Editorial Síntesis. 2007. p.81-124.

_____. A semiose alegórica em textos verbodisuais. In: LEAL, B.S.; GUIMARÃES, C; MENDONÇA, C. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 167-178

_____. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2012. p.17-136.

NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo, Annablume, 2003.

SANTORO, Suzanne. Por uma nova expressão. *Alegrear*. N. 09 – jun/2012. ISSN: 18085148.

_____. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés, 2012. p.17-136.

ANTUNES, Elton; VAZ, Paulo B.. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (orgs.). *Na Mídia, na rua – narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RICOEUR, Paul. A realidade do passado histórico. In: *Tempo e Narrativa*. Tomo 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.236-266.