



A Dupla Questão da Autoria: A Estética Hermenêutica e a Análise do Filme de Autor¹

D'ABREU, Patrícia²

ESTEVÃO, Andréa³

Resumo: Este trabalho busca estabelecer reflexões iniciais para a investigação e a reflexão sobre o filme de autor a partir de critérios relacionados à estética e à hermenêutica. Para isso, aborda a incompletude dos paradigmas funcionalistas e pragmáticos e suas mensurações eminentemente quantitativas como ponto de partida para uma reflexão sobre as imagens técnicas audiovisuais que dialogue com o objeto em vez de enquadrá-lo. Nesta proposta, busca-se também um embasamento inicial para o estabelecimento de fundamentos que permitam uma produção de conhecimento que não só aponte, mas que incorra na autopoiesis. Como exemplo de aplicação destas propostas, faz-se uma breve análise sobre os aspectos autorais de O Desprezo, de Jean-Luc Godard, e de Todas as mulheres do mundo, de Domingos Oliveira.

Palavras-chave: cinema, autoria, estética, hermenêutica

Dentre as instâncias que pautam a nova ordem científica estão a da formulação de perguntas simples e a da indistinção hierárquica entre conhecimento científico e conhecimento vulgar. Antes disso, porém, o importante, como nos aponta SANTOS (2010), é mudar o foco das perplexidades, através da reavaliação de tudo aquilo que a ciência vem considerando irrelevante, ilusório e falso e que reduz o diálogo experimental ao exercício de uma prepotência sobre o “mundo”. O modelo global de racionalidade considera o senso comum e os estudos humanísticos como “não científicos” porque, ao contrário da ciência aristotélica, este modelo desconfia das evidências da experiência imediata, considerando que estas evidências da base do conhecimento vulgar são ilusórias.

Baseado na redução das complexidades, o método científico deste modelo de racionalidade observa regularidades, formula leis e prevê fenômenos, deduzindo que um

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Doutoranda PPGCOM-UFF² – Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ – email: patriciadabreu@gmail.com

³ Mestre ECO-UFRJ – Professora da Universidade Estácio de Sá/Rio de Janeiro – email: andrea.estevao@gmail.com



resultado deverá se reproduzir e se ancorando no conceito de causalidade formal, que privilegia o “como funciona” em vez do “qual é o agente” e do “qual é o fim” das coisas. O conceito de causalidade adequa-se a uma ciência que objetiva intervir no real e que mede seu êxito pelo âmbito dessa intervenção: causa, afinal de contas, é tudo aquilo sobre o qual se pode agir. O conhecimento baseado na formulação de leis tem como pressuposto a ordem e a estabilidade do mundo a partir da ideia de que o passado se repete no futuro. E a ordem e a estabilidade do mundo são justamente a pré-condição da transformação tecnológica do real, uma vez que a simplicidade das leis constitui uma simplificação arbitrária da realidade. Seguindo o preceito de que “conhecer é quantificar”, o rigor científico é aferido pelo rigor das medições, o que desqualifica as especificidades intrínsecas do objeto. Assim, para o conhecimento, passam a imperar as quantidades nas quais um objeto pode se traduzir. O que não é quantificável é cientificamente irrelevante.

Este trabalho é uma proposta inicial de apontar uma postura de investigação e de reflexão sobre o audiovisual, postura esta que seja embasada no diálogo que experimenta o objeto de estudo e se relaciona com outros autores. Como tanto a investigação como a observação e a reflexão se orientam pela proposta de estabelecer a definição do conceito de *autografia* sobre a imagem técnica, esta postura deve perseguir uma produção de conhecimento que se caracterize pela interferência estrutural do sujeito pesquisador. Dessa forma, levando-se em conta que toda precisão quantitativa do conhecimento é limitada, ressalta-se a impossibilidade de observar um objeto sem alterá-lo: ao fim de um processo de mensuração, um objeto não é idêntico ao que era antes de ser mensurado. A interferência estrutural do sujeito no objeto observado mostra que as leis são probabilísticas, uma vez que a distinção entre sujeito e objeto é tão complexa que acaba perdendo seus contornos e assume certa continuidade: de acordo com o princípio da incerteza, conhecemos do real apenas aquilo que nele introduzimos; conhecemos do real a nossa intervenção nele. Isto faz com que os objetos passem a ter fronteiras cada vez menos definidas, uma vez que são constituídos por anéis que se entrecruzam: os objetos em si são menos reais que as relações entre eles.

É necessário utilizar, portanto, métodos de investigação e critérios epistemológicos qualitativos em busca de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo em vez de exclusivamente objetivo, explicativo e nomotécnico (nomo=lei + técnica=maneira). A partir disto, a reflexão teórica passa a ser feita por cientistas que adquirem competência e interesse filosóficos, que problematizam a prática de pesquisa e



complementam o conhecimento das coisas com o conhecimento do conhecimento das coisas – ou com o conhecimento de si mesmos. É a partir desta reflexão que os conceitos de lei e de causalidade passam a ser questionados e, através de um movimento transdisciplinar, afloram, então, conceitos como o de autopoiesis: o conceito da autocriação. Da mesma forma que a instauração do conceito de *autografia* sobre a imagem técnica aponta as possibilidades de uma obra ser autora de seu autor através das relações que se estabelecem entre este último e os elementos de sua mensagem, é preciso apontar duas possibilidades sobre o objeto audiovisual: a de sua autonomia em relação às disciplinas e a de sua capacidade de dar a ver a ação humana de seu pesquisador como um de seus “tradutores”, como um dos que também se *autografam* porque produzem conhecimento.

Nesse sentido, a inquietação epistemológica deve ser também social, o que, conforme diz SANTOS (2010), torna a consciência necessária não só ao ato do conhecimento como também em relação ao objeto do conhecimento, fazendo com que o sujeito regresse com a tarefa de uma reflexão sobre o mundo que se ponha a serviço do mundo. Como autor e sujeito do mundo, o pesquisador percebe a necessidade de descobrir categorias de inteligibilidade e conceitos que derretam as fronteiras que loteiam a realidade. Nesse sentido, a chamada “nudez resultante da objetividade científica” será sempre a nudez de quem se vê no que vê, ao passo que a pesquisa será “o palco no qual se configura um texto que é a autobiografia do seu autor”. Jogo, palco, texto ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover uma “situação comunicativa” na qual os sentidos confluem, as interações se dão e as intertextualidades se organizam. Contra a fragmentação disciplinar, o conhecimento científico que emerge desta situação é fragmentado por temas, que são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros: o conhecimento avança na medida em que o seu objeto se amplia. Instaure-se, aqui, a necessidade de propor uma metodologia de trabalho que seja uma possibilidade de acesso às várias formas assumidas pelo objeto (suas várias traduções) para que este objeto possa estabelecer um diálogo com as indagações científicas. Alia-se a isto o fato de que o conhecimento pós-moderno se dá através de uma ciência tradutora, que incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de forma a serem usados fora de seu contexto de origem. Esta forma de conhecimento concebe através da imaginação e generaliza através da qualidade e da exemplaridade. Com isto, evitam-se o determinismo e o descritivismo: o conhecimento



pós-moderno é um conhecimento sobre as condições de possibilidade da ação humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local. Um conhecimento deste tipo é relativamente imetódico e se constitui a partir de uma pluralidade metodológica.

Cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. Só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua que pergunta. Numa fase de revolução científica como a que atravessamos, essa pluralidade de métodos só é possível mediante transgressão metodológica. (SANTOS: 2010, p.77-8).

A transgressão metodológica repercute-se nos estilos e gêneros construídos segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista. A tolerância discursiva é o outro lado da pluralidade metodológica; investigação filosófica parecendo crítica literária, fantasias barrocas sob a forma de observações empíricas, parábolas apresentadas como investigações etnográficas e estudos epistemológicos sob a forma de textos políticos sugerem um movimento de personalização do trabalho científico. Ao atentar que o ato de conhecimento e o produto de conhecimento são inseparáveis, SOUSA (2010) aponta, mais uma vez, o regresso do sujeito. Por isso, todo o conhecimento científico é autoconhecimento. A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista tem de se conhecer antes que conheça o que com ele se conhece do real.

Assim, o estabelecimento de uma postura epistemológica dialógica em relação ao objeto audiovisual deve buscar não apenas os aspectos estéticos e poéticos que, ao configurarem as narratividades que se dão *a partir* das visualidades, mostram maneiras de *autografia* em vez de novos estatutos de autoria (autoritárias e/ou autorizadas): deve, também, estabelecer um conhecimento compreensivo e íntimo que nos una ao que estudamos. Ressubjetivado, o conhecimento científico ensina a viver e se traduz em um saber prático social e individual. O conhecimento referente à tecnologia – e a imagem técnica em seus aspectos criativos e subjetivos é objeto deste conhecimento - deve traduzir um autoconhecimento da mesma forma que o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida.

Em vez de propor teses tendo como base uma demonstração, formular um juízo cuja universalidade corresponda a uma contingência que tende a se ampliar: assim é possível evitar modelos que, por mais teoricamente apropriados que sejam, se arriscam a não levar em conta a concretude das situações históricas em que determinada reflexão é proposta ao debate em direção à produção de conhecimento. Atualmente, a experiência de verdade dá a ver problemas ao mesmo tempo comuns e urgentes como a



redução da experiência à funcionalidade numérica, a desqualificação epistemológica pelo ceticismo, a fragmentação inócua do saber e a inadequação da linguagem frente à alteridade. Nesse sentido, formular uma teoria não é sinônimo de descrever “objetivamente” os fatos, mas sim incorrer na perspectiva niilista de formular uma interpretação que parta do princípio de ser válida até a validação de uma interpretação concorrente. É nesse sentido que VATTIMO (1999) afirma que em vez de descrever o mundo, é preciso interpretá-lo.

Fazendo a mediação entre a produção de saber e a experiência de verdade, a linguagem aponta a proximidade entre os jogos linguísticos e as formas de vida, uma vez que as palavras são ações. Mediado pela linguagem, o acesso ao mundo é condicionado por uma pré-compreensão que articula verdades. Como esta pré-compreensão é contingencial, como ela possui historicidade, a interpretação do mundo deve sempre atentar para seu caráter essencialmente provisório: o eterno jogo das interpretações é formado por teorias, descobertas científicas e transformações sociais, culturais e tecnológicas. Concomitantemente, há um saber não expresso e carregado de sentido que evoca uma linguagem intencionalmente inclinada à alteridade e capaz de conjugar o ativo “penetrar” com o passivo “ser penetrado”. Mediadora, esta linguagem consegue designar o que a própria linguagem não é: um silêncio falante diante da inescrutabilidade do outro.

Se a linguagem é, assim, a abertura intelectual que dá a ver a unidade entre verdade e indizibilidade, a interpretação, então, pode ser construída pela experiência estética, uma vez que a verdade, para além da conformidade do enunciado à coisa, é uma abertura possível a diferentes conformidades ou disformidades que surgem das condições de possibilidade da experiência histórico-linguagem. Nesse sentido, línguas, vocabulários, gramáticas ou tradições textuais não podem se trancar na especificidade das linguagens nem nos valores setoriais, mas devem abrir indefinidamente sua interpretabilidade (sem, obviamente, cair no mero relativismo). Vem daí a ideia das “redescrições”, que são a instituição de novos paradigmas e significados estéticos, ou seja: a instituição de novos sistemas de metáforas.

Ciência e experiência da verdade são, ambas, criação poética. Um mundo considerado como conflito de interpretações não é um mundo que se oponha à ciência, mas a consciência do caráter essencialmente interpretativo do conhecimento da verdade se perdeu devido ao iluminismo historiográfico: ainda há que se pensar sobre o efetivo



reconhecimento metafísico de que a realidade é plural e de que há muitos modos de dizer a verdade sem uma instância suprema que os hierarquize.

Em relação à estética, a hermenêutica não a considera, de forma abstrata, como experiência específica a ser descrita em suas condições de possibilidade ao lado de outras experiências. A hermenêutica critica a “consciência estética” como aquela atitude complementar do cientificismo moderno que relega a arte a uma dimensão da experiência alienada da verdade. Isto porque a hermenêutica recuperou a arte como experiência de verdade. Mas a estética hermenêutica deve refletir sobre o destino da arte em relação à secularização. Sem absolutizar nem subestimar a relação entre arte e religião, Benjamin traz à tona o valor expositivo proporcionado pela reprodução técnica das obras. A demonização de Adorno e da Escola de Frankfurt em relação aos meios de massa como ápice da tecnologização do mundo, por exemplo, se restringe a ser uma resposta humanista contra a técnica moderna. Para VATTIMO (1999), o significado da experiência estética não consegue ser pensado de forma ampla em relação à secularização, uma vez que a experiência estética sempre se refere à experiência da religião e do mito.

É no universo dos mitos da cultura de massa que MORIN (1997) aponta uma “dupla consciência” de projeção-identificação concernente à estética – entendida pelo autor não como qualidade das obras de arte e sim como “um tipo de relação humana (...) fundamental” (1997: p.78). Para ele, a relação estética é consequência da atrofia progressiva do objetivo ritualístico (do valor de culto) da obra de arte: apesar de o imaginário poder ser percebido como mais real que o real, ele destrói a crença, uma vez que é sempre percebido como imaginário. Porém, a participação estética no universo imaginário é, ao mesmo tempo, inframágica e supramágica, já que não corresponde à arte de evocação produtiva de fenômenos antinaturais na mesma medida em que já superou esta arte.

Parentes das participações (projeções-identificações) mágicas e religiosas por seu caráter muitas vezes imaginário, as participações estéticas são parentes, por seu caráter profano, das participações afetivas que comandam nossas relações vividas com o outro (afeições, amores, ódios, etc.) como com as grandes potências da vida (nação, pátria, família, partido, etc.). Mas, também aí, a ausência de implicação prática, física ou vital imediata diferencia a relação estética. (MORIN: 1997, p.80)



O caráter duplo deste movimento de projeção-identificação fomenta o entrelaçamento entre imaginário e realidade, entre idealização e realização, em um jogo que tanto faz emergir modelos de cultura como faz evadir transferências. “A dialética da projeção-identificação se abre sobre possibilidades infinitamente variáveis e divergentes”, afirma MORIN (1997: p.83). É neste *movimento de ir e vir* que se instaura o que o autor chama de “um campo comum imaginário” (p.84) no qual a relação estética é, além de multiforme, capaz de modificar uma relação social; é capaz de esclarecer aspectos do imaginário através do entendimento sobre o social e, obviamente, vice versa. Importante, atenta MORIN, é não deixar de questionar e refletir sobre como e em que medida a estética tanto invalida como capacita a vida prática. Vem daí a importância de olhar para a arte *também* fora das perspectivas estéticas, em uma perspectiva hermenêutica que, como diz VATTIMO (1999), entenda a obra como evento de verdade. Desta forma, procura-se entender o estatuto social da arte para o destino do ser (as “consequências práticas” do imaginário) não pela tentativa de “arrancar” teses filosóficas das artes, mas sim procurando promover sua ontologia histórico-destinal.

No que se refere ao objeto audiovisual, a imagem não pode ser um pretexto para a padronização da reconstituição da configuração cultural e cognitiva de uma época, uma vez que há uma importantíssima esfera de não-sentidos contidos na imagem. É aí que se instaura a ideia de propor uma análise da imagem audiovisual que atrele a estética à poética. Melhor dizendo: a ideia de propor uma análise da imagem audiovisual que parta do campo imaginário comum no qual se dá a relação estética para entender o espaço de tessitura no qual se instauram as poéticas (as narratividades) do cotidiano marcado pela visibilidade compulsória. Tal e qual o “olhante” e o olhado da era das reprodutibilidades, pesquisador e objeto da investigação sobre o audiovisual *grafam e se deixam grafar*. Estão *em relação* e, com isso, podem evitar a produção de sentido (comum ou científico) a partir de postulados que não dão conta da riqueza heterogênea, múltipla e nômade do imaginário e das realidades. Esse é, de acordo com DIDI-HUBERMAN (1998), o poder utópico de uma reflexão em relação às imagens. A partir de um objeto visível, o simbólico tece uma trama singular que tem a capacidade de fazer este objeto aparecer como acontecimento visual único. Ao mesmo tempo, é o simbólico que transforma este objeto, pois inquieta a instabilidade de seu aspecto.

A estética inspirada na hermenêutica é mais atenta à existência social da arte e à arte de massa. VATTIMO (1999) aponta que uma concepção da arte inspirada no



niilismo ontológico-hermenêutico levará em conta as transformações sofridas pela experiência estética nas sociedades tardo-industriais, observando a esteticidade difusa que marca a vida coletiva pautada pelas mercadorias e informações. Aqui, é preciso diferenciar epistemologia e hermenêutica: o pensamento epistemológico se constitui a partir de paradigmas vigentes e aceitos; a hermenêutica é o encontro do pensamento com um novo paradigma.

Nesse sentido, a proposta de estabelecer uma chave de leitura sobre a imagem técnica como a *autografia* buscará se nortear por “verdades” que dinamizem e relacionem as diferentes traduções sobre o objeto audiovisual. No contexto midiático, no qual um poder mágico de ordenamento e aprisionamento do sentido é muitas vezes interpretado como o ocaso da singularidade configuradora, percebe-se que a dinâmica do poder pode levar a algumas inversões estratégicas que se dão sob o regime da visualidade e da tecnicidade atuais (MARTÍN-BARBERO: 2001). Porém, mais que trocas de turno, habilidades particularizadas e cumplicidades, a dinâmica entre o hegemônico e o subalterno pode dar a ver determinadas mudanças na discursividade ordenadora, que apontam não só o desgaste do aprisionamento do sentido como também o caráter relacional das constituições narrativas. A partir da noção de tecnicidade apontada por MARTÍN-BARBERO, é possível examinar a técnica não apenas como um aparato, mas também e fundamentalmente, como habilidade de argumentação, de expressão, de apropriação e de “assinatura” na direção de um entendimento acerca da singularidade como possibilidade tanto da recepção como do meio, da mensagem e da produção. Responsáveis por uma nova “geografia sentimental” (MARTÍN-BARBERO: 2001), as narrativas midiáticas constituem a visibilidade cultural atual, abrindo lastro para uma sensorialidade e uma esteticidade que pode configurar fugas e escapes através de *autografias* que levem ao entendimento sobre “o modo descentrado e desviado de nossa inclusão na modernidade” (MARTÍN-BARBERO: 2001, p.39).

A tentativa de destituir a expressividade da complexidade, da ambiguidade e do vigor singular da narratividade leva a uma unidimensionalidade que, em vez de evocar uma unidade crível, provoca, na maioria das vezes, uma literalidade homogeneizadora. Nesse sentido, ressalta-se a importância da *situação* da expressão em relação ao *modo de produção*, ou seja: adaptada às condições de produção do mercado, a expressividade é apenas uma parte constituinte do sistema capitalista. Para BENJAMIN (1980), por mais que algumas formas de expressão fossem revolucionárias, elas seriam censuráveis quando engajadas numa prática realista que não transformasse as relações institucionais



de circulação e consumo desses trabalhos. Assim, essas formas expressivas seriam uma esteira para concepções pré-digeridas que anulariam seu caráter indagador e transformador. Ele aponta importantes questões relativas à *alienação* que, na infraestrutura burguesa/capitalista, atravessam a superestrutura social: a superestrutura da arte é atravessada pela *alienação* que caracteriza as relações de produção e as relações sociais “coisificadas” típicas do capitalismo.

Toda obra é, em nossa cultura, considerada produto. E toda arte se relaciona a um conjunto de regras que caracterizam a perícia e a habilidade para *fabricar* bem algo. O que caracteriza o que BENJAMIN (1980) chama de “declínio da aura” é *domínio da aproximação* que substitui o *valor utilitário de culto* da produção: são as “representações ilusórias” e os “espetáculos equívocos” que anulam a *distância entre o criador e a realidade*; é o que substitui o *transformador* pelo *operador*. Alienada pelo consumo da re-apresentação permanente engendrada pelo operador, essa *distância* leva consigo o *espaço* (ou *campo* de possibilidades) no qual o homem age conscientemente; ela leva consigo a capacidade que o *transformador* tem de *construir* para dar lugar às *representações herdadas de um operador*. É importante frisar que, aqui, o que se entende por “distância entre o criador e a realidade” não aponta a capacidade excepcional de um autor-autoritário-genial e sim o jogo mimético que coloca em relação a prefiguração, a configuração e a refiguração. Alienando-se o *espaço/campo de possibilidades* no qual se dá um jogo de *tríplice escritura* (estabelecido pela tríade ricoueriana da prefiguração-configuração-refiguração), compromete-se também o trabalho simbólico singular, uma vez que o *operador que massifica* busca interditar a desestabilização das representações estabelecidas.

Ao domínio desta aproximação re-presentativa junta-se a submissão de produtores, objetos, leitores e falas às linguagens técnicas, às regras bipolares (dissimuladas e simulatórias) de total ausência ou de completa dissolução em relação ao discurso. Particularmente no que se refere à autoria, este contexto midiático e de reprodutibilidade, observado pelo viés da narrativa, remonta às observações de BARTHES (1984) sobre a “essência verbal” da literatura: um texto (uma tessitura) não é produto de um autor, mas sim um espaço de produção. Na tentativa de subverter a “propriedade privada” da obra, declara-se, então, a morte do autor em nome da inapreensível liberdade reconfiguradora do leitor – aquele que, de fato e por direito, concretiza o texto. O autor alimenta a obra, existindo antes dela, em uma relação de antecedência. Em seu lugar, aparece o que BARTHES chama de *scriptor* moderno:



aquele que só existe no tempo da enunciação e opera sempre de forma performática. Morto o autor, dar autoria é impor segurança à tessitura.

Ao trazer este *espaço de produção* apontado por BARTHES para o contexto da reprodutibilidade midiática, corre-se o risco de deslocar a “propriedade” do texto para os particularismos das linguagens técnicas *em fluxo* (que subsistem apenas em seu ato de enunciação) e para o *consumo* coletivizado do “público leitor” (herdeiro de uma situação performática). Ou seja: negando-se a autoria configuradora, nega-se também a autoria reconfiguradora, em uma sucessão viciosa de ausências na qual impera o *produto* configurado. Cabe, então, na observação das narrativas *em cultura* no contexto da midiaticização, problematizar estas ausências.

É importante frisar que o “conceito” de autor que aqui se infere não é sinônimo de *narrador*. O que se busca é, a partir da *condição de expressão* característica de um *modo de produção* (a enunciação em fluxo no contexto da midiaticidade mercantilizada), entender como a produção de sentido ordenador tenta *alienar* os indivíduos do jogo da significância através de uma *forma específica de percepção*. Esta forma, porém, não se restringe à refiguração (ao domínio do leitor), instaurando-se também nas instâncias da pré-figuração e da configuração: ela comporta uma transitividade originária exatamente da alienação (do sentido aprisionante, mas também inapreensível) e da ausência (da autoria autorizada e autoritária). Este espaço vago é um *campo de jogo* entre presença e ausência: é *autografia* porque joga com a autoria na pré-figuração, praticando a sintaxe para além da semântica do simbólico partilhado; é *autografia* porque joga com a autoria na configuração, transformando o paradigmático em sintagmático na mediação que vai além da simples sucessão; é *autografia* porque joga com a autoria na refiguração que se caracteriza pela “mimese praxeôs”. É a transitividade da ausência e da presença da *autoria* que permite uma *escrita singular*. Trata-se de perguntar como descobrir *o jogo da função autor* na *tríplice escritura* da narrativa.

Neste jogo, determinadas “formas de aparecer” podem denotar uma espécie de inversão de visibilidade que se dá sob o regime da midiaticidade marcado pelo domínio da proximidade. Sob o domínio do próximo (do consumo em fluxo das re-apresentações constantes da era da reprodutibilidade), o *distante* ganha potência representativa e se auto-grafa. Diferentemente do que é *do culto*, do que é apenas próximo, trabalha-se também um *oculto* distanciado pela obscenidade (o que não pode ser dado à cena). Isto equivale a dizer que, para engendrar este jogo de *tríplice escritura*, o *valor utilitário* de



culto não pode se dar através de uma distância caracterizada apenas pela proximidade. Neste jogo, a distância precisa também de *inacessibilidade*. Assim, caracterizada como *dupla* (perto/longe), a distância cria uma *profundidade* na qual a relação dialética entre *aderência* e *deformação* estabelece um *espaço de tessitura* que pode ser chamado de *com-figuração* – termo este que distende a concepção do jogo dialógico da tríade prefiguração-configuração-refiguração pelo jogo da função autor. Para que algo tenha *visibilidade*, a distância é necessária à dinâmica que se estabelece na relação entre “olhante” e “olhado”. Por isso, as tentativas de anular a distância através do primado da proximidade (que objetiva apenas o “ter visto” em vez do “olhar”) estão diretamente ligadas ao declínio da capacidade e da possibilidade de *re-com-figurar*, ou seja: ao declínio da aura (forma específica de percepção).

É nesse sentido que DIDI-HUBERMAN (1998) frisa a importância da “distância aurática” como forma de subverter a hegemonia das representações de sentido homogeneizado. Há uma importantíssima esfera de não-sentidos no universo das imagens-texto e dos textos-imagens, uma dimensão de dessemelhanças figurativas que é a matriz de uma economia imagética virtual e inaudita. Partindo da concepção de culto como “lugar trabalhado” (material, simbólica e imaginariamente), estabelece-se a ideia do “distante em sua proximidade” (1998: p. 148): complexificada a questão da autoria sob a forma da *autografia*, a distância aurática supõe uma varredura, um incessante ir e vir – um espaço de *tessitura*, enfim. Neste jogo assintótico entre o próximo e o longínquo, a visibilidade deve comportar um certo nível de frustração, uma vez que o desejo de *ver além*, de *olhar mais de longe*, amplia a aparição de um objeto em vez de deixá-lo estagnado pela simples transposição objetiva de sua visualidade. E é *a partir* da frustração visual nesta relação estética que se estabelecerão as inquietações, as lacunas que fomentarão a poética ou as narratividades cotidianas. Quando algo se dá a ver e “ouvir”, é necessário que ele também se desdobre *a partir* de sua visibilidade e de sua fala; é necessário que ele evoque outras imagens e falas que não estão ali, mas que emergem *a partir* do que ali está.

Vem daí a importância de atentar para a existência de “descabimentos” de fala-imagem ou de determinadas *autografias* nos conteúdos midiáticos, o que equivale a apontar o caráter inoportuno, inconveniente e impróprio (sentidos de “descabido”) que mostre o disparate entre o que é narrado e a maneira de dizê-lo. É neste sentido que este trabalho propõe a atenção a ser dada às questões hermenêuticas, estéticas e poéticas relativas à imagem técnica audiovisual para a análise e a compreensão do cotidiano do

homem comum – ou “banal” ou “sem obra nenhuma” – narrado através de novas formas de *sintaxe* do “culto” que, concebido como “lugar trabalhado”, fazem emergir novas formas de *autografias*.

Dois filmes permitem aventar a aplicabilidade do que sugere este trabalho: *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard e *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos Oliveira. Em ambos, as protagonistas vividas por Brigitte Bardot e Leila Diniz estabelecem um jogo de aproximação e distanciamento com os aspectos simbólicos, estruturais e temporais da *pré-figuração* do feminino no contexto da ascensão vertiginosa do capitalismo: ao mesmo tempo em que *aderem* à imagem de perfeição estética da retórica publicitária e à condição social de esposas, se distanciam da noção de “problema sem nome”, dada a sua condição de *mulheres-problema*. Ou seja: apesar de “banais” (a Camille de Brigitte Bardot é a esposa-acessório que acompanha o marido em sua viagem de trabalho e a Maria Alice de Leila Diniz é a professorinha que perdoa as traições do marido), sua “banalidade” parte de um *desejo não controlado* em relação ao desposamento (diante de seus maridos-personagens, a condição de *acessório* não interdita o desejo de Camille tornar-se *reliquia* e o perdão de Maria Alice não interdita seu desejo de se casar e ter um filho sem, contudo, “fazer juramentos eternos”). Neste jogo de aderência e afastamento, instaura-se, primeiramente, a ideia de “intriga” de RICOUER (1994): a partir do caráter público de um “saber” prefigurado simbolicamente sobre a mulher (ligado a um discurso ordenador), instaura-se uma legibilidade inicial das ações de Camille e Maria Alice, que assumem determinadas características para *reagir a uma história* em vez de simplesmente agirem em função de determinadas características historicamente estabelecidas (contra-hegemônicas ou não).

Na configuração do *texto* sobre estas duas personagens fílmicas, esta intriga ganha *tessitura*, porque a partir de um paradigma sobre o feminino, uma semântica ordenadora de sentido se submeterá a uma sintaxe que esquematiza a narrativa de *O Desprezo* e de *Todas as mulheres do mundo*. Instauram-se, assim, gramáticas que, audiovisualmente, Godard e Domingos aplicam a seus gestos configurantes. Ao *autografarem* os corpos nus de Bardot e Leila, os diretores estabelecem suas próprias “deformações regradas” (RICOUER: 1994); põem em ação sua imaginação produtora deslocando-se entre aplicações servis (aderências) e desvios calculados (afastamentos), entre aspectos que “mitificam” suas “musas” e simultaneamente questionam esta condição.

Este processo, porém, não leva a expressividades unidimensionais nem a literalidades homogeneizadoras, como se pode verificar em dois momentos marcantes de ambos os filmes. Em *O Desprezo*, Camille, nua, está deitada sobre a cama, de costas (numa posição de “barriga para baixo” e sem que a câmera enquadre seu rosto), junto com o marido, Paul. Nesta sequência (a segunda do filme, em plano aberto), ela o interroga sobre seu próprio corpo: pergunta se ele gosta de seus joelhos, de seus seios, de seus tornozelos, de suas nádegas, de suas pernas, de suas orelhas; ao que Paul responde afirmativamente, mas com um tom “distante”. Já em *Todas as mulheres do mundo*, Maria Alice, também nua e deitada sozinha sobre uma cama, está de frente (na posição de “barriga para cima” e disposta de forma que a câmera faz um movimento panorâmico que vai do *close* em seu rosto até seus pés). Nesta sequência (uma das últimas do filme), Paulo está em *off*, fora de quadro, recitando um poema para ela: sem falas, Maria Alice, em um plano fechado que começa e termina em *close* no seu rosto, sorri ao fim do poema que diz:

Se não fosse meu o segredo do teu corpo, eu gritaria pra todo mundo. De teus cabelos, agrestes, sob os quais faz noite escura; de tua boca, que é um poço como um berço no fundo onde nasci. De teus dedos, longos como gritos! Teu corpo, para compreendê-lo, Maria Alice, é preciso muita convivência. Teu sexo: um rio, onde navego o meu barco ao vento de sete paixões! Longo caminho, poucos viajantes o percorreram impunemente. E tua alma: tua alma é teu corpo, Maria Alice. (OLIVEIRA: 1966, transcrição de trecho de *Todas as mulheres do mundo*)

A análise destas duas sequências mostra que o *jogo de aproximação e distanciamento* que marca a *pré-figuração* do feminino em ambos os filmes contextualizados na década de 1960 também está presente na *configuração* engendrada por cada um dos autores-diretores. Na *configuração* do texto audiovisual sobre a protagonista de *O Desprezo*, a “pequenez” das perguntas de Camille produz uma *fala inaudita* sobre a fragilidade da esplendorosa beleza jovem que Godard eterniza através da mítica Bardot; enquanto a *configuração* do texto audiovisual sobre a protagonista de *Todas as mulheres do mundo* tem uma “grandiloquência” que, apesar de não dar conta do *testemunho intimista* de Domingos (“se não fosse meu o segredo de teu corpo, eu gritaria pra todo mundo”), eterniza a imagem de Leila, uma vez que as palavras “tua alma é teu corpo” podem ser facilmente “lidas” na emblemática foto para a qual a atriz, grávida, posou de biquíni. Se há *infâmia* nas perguntas de uma Camille protagonizada pelo mito Bardot, ela também está (dado o contexto brasileiro dos anos 1960) na



exposição do corpo de uma mulher amada que só pode ser “reconquistada” no texto audiovisual. Proximidade e lonjura: eis aqui um *espaço* no qual são tecidas as narrativas através das quais *O Desprezo* e *Todas as mulheres do mundo* se relacionam com o discurso ordenador dos anos 1960. Proximidade e lonjura: eis aqui um *aprofundamento* que os corpos de Bardot e Leila, como objetos da audiovisualidade, possibilitam para as *autografias* de Godard e Domingos. Proximidade e lonjura: eis aqui a *dupla distância* produzida através dos efeitos de *chiaroscuro* impressos no que se dá a ver-ler.

Emerge, assim, a necessidade do “gesto” como a inclinação para “construir ao invés de herdar”; um gesto que, em vez de “imitar” o mundo, produz *sintaxes* sobre este mundo *pré-figurado*. Diferentemente da autoria-autoritária de um narrador autorizado por uma suposta “excelência”, este *autografar* é uma escritura de si que se dá *em diálogo* com o(s) outro(s) a partir de um *campo de possibilidades* que permite “dizer o indizível” *a partir dos meios* aos quais cada indivíduo tem *acesso*. Dessa forma, conceitos como o de autopoiesis (autocriação) mostram que a instauração do conceito de *autografia* sobre a imagem técnica aponta as possibilidades de uma obra ser autora de seu autor, dando a ver a ação humana como tradutora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos & Escritos, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real – Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver**. São Paulo: Senac, 2001.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.



RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa. Tomo I.** Campinas: Papyrus, 1994.

_____, Paul. **Discours et communication.** Paris: Éditions de L'Herne, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** São Paulo: Cortez, 2010.

VATTIMO, Gianni. **Para além da interpretação – O significado da hermenêutica para a filosofia.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.