

Cartazes e outdoors na poética da intempérie*

Este trabalho faz parte de pesquisa em desenvolvimento com bolsa do CNPq

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
Universidade Paulista/UNIP

Resumo

Ancorado nos conceitos do *Groupe μ* sobre a metáfora visual, o presente artigo é uma tentativa de leituras de outdoors e cartazes através dos quais circulam sentidos erráticos. O propósito desenvolvido se fundamenta em duas modalidades utilizadas para a produção de formas metafóricas; de um lado, a metáfora visual resulta da utilização de normas retóricas; de outro, ela se engendra na intervenção de agentes naturais que deterioram textos originais. Tais diferenças autorizam a distinção de dois processos metafóricos. No primeiro, a metáfora visual é um construto feito segundo as regras de uma poética normativa e, no segundo, a figura poética nasce da intervenção dos elementos da natureza pertencentes a uma poética da intempérie, mas seus resultados podem ser lidos seguindo os modelos retóricos conhecidos. O artigo termina fazendo algumas considerações a respeito da função destes dois processos na comunicação visual.

Palavras-chave

Cartazes, outdoors, comunicação visual e leitura de metáforas visuais.

Abstract

In using the concepts of *Groupe μ* on visual metaphor, this article is an attempt of reading outdoors and posters through which erratic senses manifest. The proposal consists in conceiving the visual metaphors like effects of two different manners used to produce the metaphoric forms: on one hand, the visual metaphor results of the application of rules established by the rhetorical disciplines; on the other, the work deals with a kind of poetical rupture determined by the intervention of natural agents: the wind and the rains, for example. These differences authorize to distinguish the metaphorical processes as a result of cultural models or as a consequence of natural forces. In the first case, the visual metaphor is a construct done according to the norms of a normative poetics and, in the second case, the metaphorical construct is prepared by natural phenomena, it means that its products are not rational, but they can be read and they belong to weather action poetics. The work ends making some considerations about the function of these tropes in the visual communication.

Key words

Outdoors, posters, visual communication, and reading of visual metaphors.

*“Hay que sentir el pensamiento
y pensar el sentimiento.”*

Miguel de Unamuno

Constitui já um truísmo considerar os fenômenos poéticos na esfera da linguagem. Mas, de qualquer modo, o relevante, ainda, desse entendimento nasce das rupturas que os recursos retóricos produzem na morfologia e na sintaxe nos textos escritos ou imagéticos, rupturas essas que repercutem, explicitamente ou não, nos conteúdos comunicativos veiculados pelos construtos textuais. No caso específico das imagens convém, para estudar essas transformações, levar em conta o princípio de que há nelas, segundo afirma Roland Barthes em várias ocasiões, “um sentido errático” Ou seja, uma ambigüidade meio ofuscada cujas pequenas cintilações se deixam perceber, quando menos se espera, através dos entremeios inerentes a todo processo escritural. Na perspectiva desse pensador francês, o sentido errático se vincula também aos atos vivenciais e, em especial, ao que ele chama “situação de cinema” Existe nos amantes do espetáculo fílmico uma forte atração pelo devaneio que a expectativa de ver uma fita gera em nossa imaginação. Lembro que, sendo ainda criança, eu inventava, a partir dos cartazes em branco e preto reproduzidos nas páginas de velhos jornais, histórias que refazia constantemente com a finalidade de que me sonho, na pasmaceira da aldeia onde vivia, não acabasse. Ainda hoje, não é difícil perceber as paradas de êxtase que algumas pessoas fazem diante dos cartazes de cinema. Muitas delas perambulam

erraticamente até encontrar o cartaz que determinará sua escolha.¹ Tudo isso faz parte da “situação de cinema”.



Figura 1. Cartaz espanhol do filme e reconstrução de sua deterioração.

O primeiro filme a que assisti, no começo da década de 1940, foi *Cumbres Borrascosas*, título dado em castelhano a *Wuthering Heights* (1939). Eu vivia² nas serranias seguindo a incansável andança das cabras, em companhia de pastores que me ensinaram o encanto do entorno. Naqueles montes, cobertos de esparto, o vento encontrava

1. Em nossos dias, essa “situação de cinema” ganhou outras formas, talvez menos erráticas, mas que preservam seu antigo sentido. Mesmo nos filmes em DVD o cartaz não falta.
2. Perto de Tabernas, onde ainda hoje existe o povoado-cenário utilizado nas filmagens dos injustamente chamados faroestes spaghetti. E digo injustamente porque muitas das fitas realizadas lá renovaram este gênero cinematográfico e transformaram a ética do comportamento dos heróis. Claro, só vim a conhecer esses estudos muitos anos depois. Em 1967, salvo engano.

resistência nessas plantas rasteiras e, no inverno, soprava misteriosamente como se chorasse tristezas ancestrais. Parece inacreditável, mas, quando os gemidos da ventania eram mais fortes, a presença do silêncio aumentava a inquietante solidão da paisagem. Menciono essas lembranças porque, no fundo, elas têm muito a ver com o cartaz do filme³: essa árvore esquelética insinua mistérios que se esconderiam na casa e, por outro lado, o rumo do olhar dessa bela figura feminina mostra a indefinição do objeto em que a mirada se fixa, embora o efeito erótico de seu corpo seja evidente. Tais traços, para não citar outros, se vinculam a conotações do vento, principalmente no que tange à construção filmica de metáforas relacionadas com o desejo. É comum perceber, nos filmes de vampiros, a consternação íntima da heroína quando, através do movimento das leves cortinas da janela do seu quarto, pressente a penetração do vampiro metaforizado pela ação do vento. Além disso, os signos verbais reiteram esse significado, mais acentuado ainda na tradução portuguesa: *O morro dos ventos uivantes*.

Não posso dizer que minha primeira experiência com a “situação de cinema” tenha sido fruto de uma escolha. Na aldeia havia somente uma sala de espetáculos e minha escolha, portanto, teria de ser essa. Mas posso dizer que, mesmo sem saber o porquê, tenho hoje certeza de que minha mente infantil foi atingida pelos sentidos erráticos do cartaz e do filme. Nada mais natural que, depois de assistir à fita, eu “descobrisse” que os montes do pastoreio e os queixumes do vento eram, para meu assombro, os *morros dos ventos uivantes*. Além disso, para concatenar estas vivências com as leituras que faço neste trabalho, lembro também que, numa das minhas idas à aldeia onde estava o cinema, o cartaz apareceu cheio de riscos. Talvez alguém quisesse deixar marcas de rebeldia na Espanha franquista ou, então, assinalar os lugares que despertaram nele um

3. Devido à forte impressão que ele me causou, sempre ficou em minha memória uma configuração “borrascosa” que, com o transcorrer do tempo, perambulava vagamente pelas minhas recordações. Devo confessar a alegria de tê-lo encontrado de novo com o auxílio das tecnologias de nosso tempo. Esse sentimento particular não se restringe à minha pessoa: ele me fez pensar que a na tecnologia uma dimensão humana que nem sempre é reconhecida.

fascínio singular. Hoje entendo – ou penso entender – todas essas coisas e para explicar melhor meu “entendimento” tentei reproduzir, na segunda imagem da figura 1, as vagas recordações que tenho das raspagens feitas por essa pessoa anônima. Ao vê-las pela primeira vez tive o sentimento de que aquele indivíduo – para mim tinha de ser um indivíduo – havia profanado o texto dos meus sonhos ou devaneios. Agora, mesmo sem me arrepender de meu sentimento pueril, creio que *aquele indivíduo fez*, com seus rabiscos, um autêntico *atentado poético*.

Esse pequeno rodeio confessional vai me servir muito⁴ para distinguir, num corpus bastante reduzido⁵, dois tipos de produção de atentados poéticos. Antes, porém, julgo necessário dizer algo sobre o sentido errático, pela simples razão de que acredito serem eles a condição indispensável para que tais infrações ocorram. Vejo, na reconstrução por mim feita dos rabiscos sobre o cartaz, que o “autor”⁶ centrou “seu trabalho depredador” em pontos estratégicos da imagem: de um lado “quis aleijar” as unidades morfológicas da escrita verbal e, de outro, ressaltar os entremeios delimitadores entre a nudez e o que a vestimenta da configuração da personagem feminina oculta. Ou seja, se compararmos o cartaz original e o cartaz adulterado, o leitor se acha frente a frente com o confronto de duas entoações: uma que se vincula – e por já estar codificada – às normas de

4. Se este trabalho tem algum leitor e esse leitor for um cinéfilo poderá imaginar a emoção por mim sentida quando, depois de tantos anos passados, revejo na pequena tela do computador esse filme e constato que não sei quem mudou, mas talvez tenhamos mudado muito tanto o filme quanto eu. Ao final de contas, , como dizia Fernando Pessoa, somos do tamanho do nosso olhar.
5. Digo reduzido porque para formar esse corpus parti do princípio de escolher cartazes e outdoors surpreendidos em pleno processo de deterioração ou, então, como no caso de *Cumbres Borrascosas*, procurar uma reprodução do cartaz original e reconstruir, através da memória, uma ilustração aproximada dos estragos feitos por alguém nesse cartaz. Desejo agradecer os alunos de Poética da Imagem, disciplina por mim ministrada nos finais da década de 1990 na ECA, as muitas fotografias que sobre o assunto fizeram. Também agradeço bolsistas que me enviaram imagens deterioradas de cartazes espanhóis.
6. Pode ser que a “tradução visual” a partir dos imprecisos elementos que a minha memória ainda preserva não seja fidedigna. Mesmo assim, isso não é suficiente para anular minha leitura presentânea.

elaboração de um tipo de imagens destinadas aos meios de promoção característicos de uma época e outra construída a partir das mutilações “aprontadas” sobre o texto visual já existente. Esta segunda entoação possui, segundo Lyotard (1974: 214), um caráter expressivo e, por conseguinte, dela emanam conotações diversas. A meu ver, nesta entoação expressiva se situa uma das nascentes dos sentidos erráticos e é precisamente ela a que orientará minha leitura do cartaz riscado.

Num entendimento bastante restrito da comunicação, o cartaz de *Cumbres Borrascosas* transmite um conjunto de informações pertinentes aos seus objetivos: a representação iconográfica adequada ao cinema de estrelas; traços propositalmente vagos para despertar a curiosidade geral dos eventuais espectadores e, para não enumerar outras, um esboço de paisagem em que, de algum modo, se faz alusão, simbolicamente, ao lugar onde transcorre a ação. Portanto, há, em todos esses dados, clara evidência de um texto apolíneo em que todos os componentes estão sujeitos a regras determinantes de uma entoação habitual. Em contrapartida, o cartaz pinturilado aparentemente ao acaso adquire uma conformação dionisiaca e, através dela, instiga a imaginação de quem o contemplo. Mas, além disso, as deformações traçam um possível percurso na direção das nascentes de sentido a que já fiz referência. Mediante a ruptura das unidades morfológicas verbais, os rabiscos realizam um exercício escritural em que se torna visível uma configuração anagramática. Dentro da palavra “cumbres”, num jogo de manipulação de letras, o leitor termina trazendo ao campo do visível o termo “ubres”⁷. Por sua vez, fazendo a mesma operação com “borrascosas”, o leitor consegue visualizar “sobrosas” (“saborosas”). Constata-se, portanto, que, no cartaz original de *Cumbres Borrascosas*, a nascente dos sentidos erráticos se localiza num anagrama que a escrita verbal esconde e que o atentado poético⁸ termina por fazê-lo “visível”: *úberes saborosas*.

7. Na sua etimologia, o vocábulo *úbere* significava mama de mulher ou, metaforicamente, seio da terra.

8. Mesmo que o “autor” desse atentado não soubesse o que era poesia, tenho a convicção de que sua pichação não foi fruto de um ato vandálico, mas de uma intuição repentina.

O sentido errático do cartaz originário jorra também de outros mananciais e a significação que deles provém se entrecruza com as conotações das linguagens imagéticas. Para atinar com esses riachos de sentido, é necessário brechar os arbustos da informação e mergulhar a imaginação nas águas transparentes da correnteza. E, uma vez aí, posicionar o corpo para uma convivência comunicativa mais impregnante, pois o espaço delimitado no cartaz atua, no caso das imagens, segundo princípios de demarcação diferentes aos seguidos nas combinatórias dos signos verbais. Assim, nos textos icônico-plásticos, as molduras não só exercem a função de demarcar o espaço representado, mas agem também para sugerir de maneira sutil nuances dessas errâncias significativas. Lyotard (1974:212-220) assinala matizes dessa desigualdade quando aborda a questão do leitor no atinente às localidades e às localizações decorrentes das práticas de ensamble dos signos plásticos. A acoplagem dos componentes das linguagens pictográficas de um texto heterogêneo faz com que os componentes icônico-plásticos assumam formatos adequados ao espaço simbólico onde se manifesta a representação das diversas configurações visuais. O cartaz de *Cumbres Borrascosas* mostra, apesar de seu alinhamento apolíneo, o resultado desses ajustes. As figuras da mulher inclinada na ladeira e do homem que se curva na sua direção constituem, em termos de localização do leitor, um primeiro plano e, no entanto, se considerarmos o tamanho dessas imagens no âmbito das normas da perspectiva, não é difícil constatar um desvio expressivo. Uma ruptura que se torna mais explícita quando se relaciona a dimensão dessas figuras com a imagem do centro do cartaz. Ainda no que tange à localização, o texto causa estranheza pelo fato de que a paisagem representada não se sabe se está em primeiro ou em segundo plano. Enfim, nenhuma imagem é inocente: todos os componentes das linguagens não-verbais criam uma atmosfera de significação que, em boa parte, traduz bem o clima do romance de Charlotte Brontë, principalmente no que diz respeito à insinuação de reencarnação do amor das personagens num mundo celestial.

Em nova edição revisada e aumentada de *L'oeil interminable* (2007: 119-151), Jacques Aumont caracteriza melhor, com ilustrações

coloridas, o que me atrevo a chamar *sistema da moldura*. Seus componentes mais relevantes, principalmente os atinentes aos limites e às bordas, geram configurações em que a impressão da realidade que elas representam e os sentidos erráticos que as atravessam esboçam entremeios de ambigüidade. Seguindo princípios da gestalt, o autor lembra que a obra pictórica é geralmente concebida para ser vista em vertical e, como já previsto pelas teorias “ecológicas” da percepção, as imagens desses textos estão sujeitas às normas da gravidade. Não só porque os objetos representados são fantasmagóricos, mas também porque as “massas visuais” têm tendência para “cair”. Nessa direção de leitura, sem descartar, porém, seu viés de arbitrariedade, alguns dos acoplamentos entre signos plásticos e icônicos delineiam as ambigüidades dos entremeios e, em muitos casos, favorecem a manifestação dos sentidos erráticos, porque, nos textos heterogêneos, os componentes de um sistema podem instituir uma *moldura interna*.

Ancorando-me nesses indícios, decidi escavar em outros lugares do cartaz a fim de que eles me propiciem dados mais instigadores. Contudo, para deixar mais claros os conceitos de moldura interna, transcrevo o seguinte fragmento:

“On l’a vu, le contour est un percept: dès lors, il est ou n’est pas. On pourrait donc croire qu’aucune rhétorique du contour n’est possible, puisqu’on ne pourrait concevoir d’autre contour que celui qui est offert à la perception. Objection simpliste, qui a déjà été partiellement réfutée dans les pages qui précèdent : on a pu voir que des signes visuels distincts pouvaient coexister dans en même espace sensoriel et que des conflits de contours pouvaient se manifester entre signes iconiques et signes plastique” (*Groupe μ : 1989 : 118*).



Retornando ao cartaz de *Cumbres Borrascosas*, creio que, dessa perspectiva, os rabiscos feitos por um receptor desconhecidos não são, como ingenuamente pensei no tempo da minha infância, frutos de um ato vandálico. Ao contrário, fundam indícios de uma intervenção determinada pelas infiltrações do desejo no entremeio em que se desenha a moldura interna através da qual se representa o decote da atriz – Merle Oberon – em que a personagem se encarna. Ou seja, desses lugares do texto visual emergem também sentidos erráticos que, já na instância da produção, se instalam na ordem do texto, o que não impede, porém, que a escritura através da qual transitam possa, de algum modo, transformar-se em reescrita no ato da recepção. Escrever e reescrever a partir de um construto textual são o verso e o reverso das formas escriturais de muitas das mensagens midiáticas de nosso tempo e, nessa prática, devido à diversidade e maleabilidade dos suportes, tal procedimento denota uma transcendência que, nem sempre, é levada em conta nos estudos da comunicação. Por isso, tenho a convicção de que o receptor anônimo se comunicou comigo mediante a realização dum atentado e, ao me mostrar poeticamente efeitos do desejo, não tive eu, naquele momento, a capacidade de decifrar seu “recado” Talvez porque meu inconsciente estava subjugado pela censura franquista ou porque minha fantasia ainda não ultrapassara os domínios do apolíneo. Hoje, depois de aprender a conviver com signos, depois de roçar constantemente a epiderme da minha consciência pela tez das imagens consegui afinar as lâminas fronteiriças entre o inconsciente e o consciente com que vou tecendo a minha existência. Vivencio a trêmula certeza de que o trabalho do desejo resulta, como pensa Lyotard, da aplicação de uma “força” sobre o texto, pois o desejo não faz alocações, simplesmente violenta a ordem da fala¹⁰. E é precisamente isso que o receptor anônimo revela através do atentado poético cometido contra o cartaz.

Mas, a respeito das errâncias do sentido, necessário será resignar-se a uma perda, à fatalidade de que o objeto nunca é atingível,

10. O termo “fala” deve ser entendido como tradução do conceito atribuído por de Saussure ao termo “parole”.

embora a sua constante procura estimule a necessidade de nos comunicar com os enigmas que nos circundam através da poesia que fazem os poetas e a ciência cultiva. No que toca às imagens, creio que a convivência com elas se faz poética quando constato, amparando-me numa das mensagens de Godard no primeiro DVD de sua *Histoire(s) du Cinéma*¹¹, que sempre será maravilhoso olhar para algo que não se pode ver. Pouco importa, então, discutir os objetivos concretos de um cartaz. O que importa é fixar nele as pupilas sobre aquelas molduras e entremeios e, de repente, sentir como o mundo do entranhável nos comunica a ebulição do desejo. Porque, no dizer de François Bon (2007: 163), a fascinação, em princípio,

“n’a à voir que avec nous-mêmes: c’est signes étaient publics, nous les recevions dans ces rues où nous avons marché, où nous avons cherché et appris à exister par nous-mêmes. Et voilà qu’on les reconnaît, quand on n’aurait su les conserver dans ce mystère que ‘ces la mémoire des signes, des couleurs et des formes.’”

Esse reconhecimento não é simplesmente uma identificação. Mais do que isso, ele é uma (re)concepção de conteúdos que foram ficando no olvido com o passar dos anos. Nosso afã por regatá-los e, de algum modo, preencher os vazios da ausência introduzem a imaginação da gente nessa galáxia interminável da enunciação. Antes, minha ingenuidade parecia evitar o contágio dos signos e hoje, em contrapartida, me deixo contaminar pelas suas ressonâncias. Creio que até me isolo das circunstâncias que costumeiramente chamamos realidade e busco, nos labirintos da memória, vestígios arqueológicos que ajudem minha fantasia a vislumbrar arcanos da linguagem. Enfim, entrego meu jeito de conviver com os cartazes aos avatares do dialogismo.

Em seu ensaio *Archéologie de l’affiche* (2007), Kaira Cabañas diz referindo-se aos cartazes e à obra de Villeglé:

11. Mais especificamente *Toutes les Histoires-Une Histoire Seule*, Paris, Gaumont Vidéo, 2007, DVD I.

“Ce qui se joue dans ces affiches, c’est la conception d’un langage qui ne repose pas seulement sur des règles abstraites, mais qui dépend aussi des conditions sociales et historique de son énonciation –à l’exemple d’un pouvoir social investi dans ceux qui sont autorisés à parler, comme dans ceux qui contrôlent l’espace de la représentation du discours. Parce qu’il assimile l’arrachement des couches d’affiches à un type de contra-discours, l’indice visuel, systématiquement défini comme « non codé » (autrement dit, dépouillé de tout discours), prend la parole, alors même que le référent des lacérations n’est pas littéralement représenté ” (2007 : 121-122).

O fato de que Villeglé faça um discurso “não codificado” e fale através dele não resolve uma questão fundamental: quem, ao final de contas, é o sujeito das lacerações? Para responder essa pergunta – se é que ela tem uma resposta –, necessito partir de uma dicotomia basilar. De um lado, tenho de levar em conta, ancorando-me no pensamento dos estudiosos do cartaz, que as dilacerações feitas por um sujeito anônimo são vistas como “acidentes”. E, de outro, que as lacerações cometidas sobre os componentes de um outdoor são utilizadas por artistas e publicitários para (re)configurar um texto já elaborado. No primeiro caso, não me parece fundamental para meus propósitos deter-me no problema do anonimato, mas indagar acerca do gênero a que pertence o sujeito provocador do “acidente”. No segundo, embora alguns artistas da vanguarda se negassem a imprimir seu nome nas (re)configurações, a subjetividade não é, no âmbito em que equaciono minhas idéias, questionável, quando muito um tópico que me fornece dados atinentes ao estilo e, portanto, à manipulação dos recursos retóricos. Fica, por conseguinte, a interrogação sobre o sujeito autoral das depredações. A esse respeito, os “estragos” funcionam como indícios da autoria. Não é difícil constatar que, em muitos casos, as formas dos destroços que se preservam de um cartaz dilacerado denotam, sem margem a dúvidas, características de um ato humano, tal qual ocorre no cartaz de *Cumbres Borrascosas*. Entretanto, existem dilacerações que não

são fruto do homem: elas são o resultado da intervenção de agentes da natureza – vento e chuva, por exemplo – e, nesse tipo de ocorrência, *o sujeito da ação não faz parte do gênero humano*. Tal distinção me permite identificar duas modalidades de produção poética: a que realizam os seres humanos ao trabalhar com os textos culturais e a que realiza a natureza quando, amiúde, deteriora cartazes e outdoors. Ambas as maneiras sobredeterminam rupturas produzem o efeito do poético. De qualquer modo, essas duas modalidades legitimam uma ontologia do poético: uma atuando segundo os princípios reacionais das chamadas figuras retóricas e outra atentando através do desenfreio irracional das forças naturais. A primeira é, portanto, uma *poética metódica*, ao passo que a segunda é uma *poética da intempérie*, como tentarei esclarecer na parte final deste trabalho.



Figura 3. Fotografias de cartazes feitas pelos alunos de Poética da Imagem.

Em sua vida breve¹² nos espaços fixos das cidades e nos espaços móveis de diversos veículos de transporte, revistas e outros meios de comunicação, cartazes e outdoors passam por transformações profundas. Algumas delas preservadas – em fotos, filmes e vídeos – por aqueles interessados em arquivar vestígios da fugacidade e muitas outras desaparecidas para sempre no buraco negro em que o tempo pulveriza as hecatombes do universo

12. A principal atividade de um texto publicitário consiste, segundo os especialistas, em conferir existência às coisas e às pessoas que as consomem. Daí a exuberância e o caráter efêmero dos textos de publicidade..

imaginário¹³. Nessas insólitas paisagens de ruínas imagéticas não existem tão somente estragos que através das pupilas se adentram nas entranhas de quem os contempla para depositar nelas vagos sentimentos de nostalgia¹⁴. Há também nos destroços persistentes rescaldos acobertados pelas cinzas que, para alguém capaz de se comunicar com eles, conotam um tremulante apego à sobrevivência, porque os signos, sejam verbais ou icônicos, não nascem para morrer, mas para renascer continuamente, como em várias passagens de suas obras assinala Bakhtin.

Entretanto, tais resíduos, conservados em vários suportes, apresentam uma característica geral: formam textos em que os fragmentos se congregam e, por conseguinte, instituem uma espécie de mensagem que se encaixa perfeitamente na tipologia das chamadas obras fragmentárias. São, por conseguinte, artefatos em que a morfologia e a sintaxe tanto das palavras quanto das imagens parecem detritos que perderam definitivamente o rumo da significação e vagueiam nos vazios do desatino. Mas, olhados com atenção, deixam entrever fantasmagorias verbo-visuais em que, de algum modo, o receptor encontra nelas traços dos textos de que diretamente procedem e, mesmo de outros textos da cultura com os quais conviveram.

13. Em nossos dias, temos mais facilidade de acesso a imagens deterioradas: antiquários, livrarias, especializadas, museus e internet. "Les mots trop lisses, les affiches simplement recouvertes, les mots qui n'on pas fait mémoire, qu'on aille les trouver au musée de l'Affiche, au musée de la Publicité : on fait musée de tant de choses aujourd'hui." (François Bon, 2007 ; 164).

14. Em um belo ensaio intitulado *Publicité et Communication Néostalgique* (2007), Jean-Jacques Boutaud, reportando-se às imagens de alimentos, diz : « Mais la nostalgie présente aussi un autre visage, une autre image, avec une dimension non plus ludique mais avant tout éthique: la mémoire d'un monde que ne trichait pas, simple, nature, vrai, authentique. Cette axiologie est particulièrement présente dans le monde alimentaire, en quête de saveurs et des vérités des produits, de saveurs retrouvés et de produit garants de notre identité, de notre mémoire alimentaire. À ce premier niveau, on voit déjà se dessiner cette tension élémentaire, entre la nostalgie comme figure et valeur du décalé, de l'oblique, du ludique, et la nostalgie comme figure et valeur de l'authentique, du vrai, du naturel. » (2007 : 53).

Nalguns casos¹⁵, principalmente naqueles em que preservamos uma cópia do outdoor original, tal processo degenerativo se deixa perceber sem dificuldade. Assim ocorre neste exemplo:



Figuras 4. Fotografias de um outdoor feitas pelos alunos de Poética da Imagem.

Fica evidente, comparando a reprodução do outdoor original com a imagem deteriorada, que esses dois textos – o da imagem e o da pós-imagem¹⁶ – estabelecem uma relação intertextual. Isto é, uma relação paródica cujos efeitos comunicativos ampliam o campo da

15. Não é fácil obter os originais quando se parte dos textos mutilados. Por isso, boa parte desta pesquisa lida quase com exclusividade com um corpus de cartazes e outdoors de que temos cópia do original. Além do mais, há de se considerar que as imagens deterioradas passam por momentos diferentes e, por isso, a possibilidade de captar os instantes mais significativos é quase impossível. Artistas que trabalharam com esses cartazes chegaram a comprar detritos de cartazes por quilo.

16. O termo pós-imagem é por mim utilizado na acepção de uma imagem que resulta da transformação, natural ou cultural, de outra imagem já existente.

significação e, por conseguinte, podem despertar a curiosidade do espectador, justamente em razão dos denodos poéticos resultantes das rupturas morfológicas e sintáticas que a configuração deteriorada plasma. No outdoor original, a frase “Nação Dourada” se relaciona, em primeira instância, com o cromatismo concentrado na representação do corpo feminino. Já, na pós-imagem resultante desse outdoor, a mensagem verbal aparece opaca e desbotada, como se quisesse rimar com a desvanecida representação do corpo da mulher. Consta-se que, a partir desse dado, a pós-imagem apresenta, de um lado, alterações que repercutem nos vínculos integrativos das linguagens, isto é, da sintaxe, e, de outro, nas formas morfológicas dos componentes.

Do ponto de vista iconográfico, o outdoor original preserva ressonâncias¹⁷ de iconografias vetustas. A mulher que surge da água transporta a imaginação do observador, de imediato, ao mito de Vênus e, em especial, ao famoso quadro de Sandro Botticelli intitulado *O Nascimento de Vênus*. Este famoso texto pictórico tem sido motivo de inspiração para a conformação de imagens comprometidas com a publicidade de produtos que giram em torno da beleza da mulher.

No outdoor da figura 4, o dourado, já plasmado no texto visual propriamente dito, é um indício claro dessa tradição. Tanto é assim que a linguagem verbal, através da frase “Nação Dourada”, pode, levando em conta suas possibilidades paronímicas - semelhanças sonoras existentes entre vocábulos expressiva e semanticamente diferentes -, evocar outra frase em que de maneira velada se faz referência, de algum modo, a passagens do mito conhecido como julgamento de Páris. Quero dizer que “Nação Dourada” faz com que, de repente, minha capacidade associativa se defronte com a frase “maçã dourada” e, nesse momento, a ressonância do mito

17. Tenho usado aqui várias vezes o termo ressonância, quase sempre com uma acepção sinestésica. Mas, hoje em dia, existem trabalhos em que se fala do som das imagens, tema que abre novos horizontes para o estudo do audiovisual. Cito, por exemplo, o capítulo terceiro do livro *Le son de l'image* (Jean-Louis Alibert, 2007: 53-66). Aí se estuda de maneira original o enquadramento e o ponto de escuta.

emerge, pois Páris, segundo as diferentes versões dessa fábula, foi forçado pelos deuses a escolher, entre três deusas, a mais bela. Sua decisão recaiu sobre Afrodite (Αφροδίτη)¹⁸ e, para revelar a escolha, Páris entregou a esta deusa a *maçã de ouro*. Creio, por conseguinte, que não há como negar a relação de intertextualidade do outdoor original com as iconografias em que esse mito se representa. Claro que a opção da personagem mítica ganhou, nas múltiplas interpretações feitas no transcorrer dos tempos, uma polissemia simbólica muito vasta, base de uma rica e variada iconografia. Mesmo assim, é predominante a idéia de que, guiado pela sensualidade, Páris escolhe essa diva e, por isso, os homens de todas as épocas se encarregam de conceber esse fantasma mítico como a encarnação da beleza feminina.

A ruptura do espaço sintático original decorre, como se pode advertir, de modificações que afetam a integridade morfológica dos signos verbais e das imagens entendidas enquanto representações icônicas, plásticas, cromáticas e formais de coisas de diversos referentes. As mutações sofridas pelo outdoor em questão geram, no caso, uma composição em que peças fundamentais, de algum modo, foram decepadas. Basta observar com atenção as mutilações que sofrem as palavras, o deterioro das imagens ou as variações cromático-formais. Sobre a mensagem escrita recai uma alteração ao nível da morfologia dos vocábulos e, no que tange ao vínculo das palavras com esse outro nível hierarquicamente superior constituído pelas imagens (aqui deterioradas), os resíduos não serviriam para explicar bem o cartaz original. Ou seja, os atentados cometidos por elementos da natureza expõem rupturas que atingem a relação integrativa entre o verbal e o imagético. Vale dizer, por conseguinte, que, diante da imagem deteriorada, o leitor do cartaz pode atinar com os sentidos erráticos subjacentes¹⁹ no outdoor original. O mais relevante desse processo resulta de que um não-sujeito – chuva, vento e outros agentes naturais – configura recursos poéticos

18. O termo grego significa nascida das espumas ou das águas.

19. E não me refiro precisamente ao que os estudiosos das peças publicitárias costumam chamar significação subliminar.

semelhantes às figuras de linguagem definidas pela retórica. Em termos do sistema plástico²⁰, por exemplo, os efeitos dos atentados da pluviosidade oferecem a possibilidade de ser examinados do ponto de vista das formas, das cores e da textura. Dessa perspectiva, é evidente que as arremetidas dos elementos naturais alteram o sentido denotado do cartaz original: houve mudanças cromáticas radicais, a textura é outra e as formas geométricas – principalmente essa espécie de linha instituída pelas dobras do suporte – insinuam um rumo na direção da intimidade feminina, sorte de “lugar de eleição”, para usar as palavras de Klee quando estuda a geometrização pictórica. As marcas desse “estrago” reformulam os componentes escriturais do cartaz original e, ao conformar novos arranjos da escrita, o *texto arruinado* ganha a opacidade-padrão do poético²¹ e transtorna radicalmente a velocidade comunicativa almejada pelas mensagens publicitárias²². Tudo isso é fruto do que entendo por *poética da intempérie*. E, para não me delongar, não creio que seja difícil constatar a existência no *cartaz arruinado* de figuras anagramáticas tal qual são definidas por Helena Berinstáin em seu *Diccionario de Retórica y Poética* (1997: 42-43). Complementado meu pensamento, diria que a *poética da intempérie* resulta das transmutações provocadas pela natureza nos textos da cultura, sem que isso signifique a criação de novas figuras retóricas.

Embora não se utilize²³ a expressão *poética da intempérie*, o conceito acima exposto tem uma tradição, já que as fronteiras entre

20. Escolho inicialmente este sistema sem esquecer, porém, as propriedades a ele atribuídas pelo Groupe µ quando assinala: “Nous n’avons donc pas un équivalent de la structure existant dans les codes où, par le fait même de son énonciation, une valeur évoque immédiatement celles que lui sont corrélées ; dans la langue, il suffit d’énoncer /petit/ pour que /grand/ soit convoqué dans le message. Dans le domaine plastique, l’équivalent de /petit/ n’existerait que si /grand/ était manifesté lui aussi, et vice versa. » (1992 : 192).

21. Lyotard nos diz que: “L’opacité du poème, sa résistance à la traduction en langue ordinaire, viendrait certes de ce qu’il repose sur un ‘découpage de l’expérience’ différent de celui que soutient cette langue. » (1974 :3009).

22. Tanto é assim que hoje, nas grandes cidades, os outdoors não somente são emoldurados, mas também protegidos para que o tempo não os deteriore.

23. Essa minha afirmação é categórica no âmbito do meu conhecimento, mas como não há nada novo sob o sol...

natureza e cultura não são tão nítidas quanto uma análise pragmática desejaria. Com o único intuito de ilustrar o assunto, sirvo-me de uma passagem em que Genette comenta queixa feita pelos judeus nas margens do mar Vermelho e formulada nestes versos:

*“Sommes-nous des poissons, sommes nous des oiseaux
Pour franchir aisément ou ces monts ou ces eaux ?”*

Para o estudioso francês a proximidade constante dos elementos sugere afinidades estreitas. O vôo e a natação propõem ao ser humano o mesmo ideal de propulsão, de uma felicidade onírica e, em certa medida, miraculosa. O crítico assinala:

“C’est pour cette homothétie mécanique entre le vol et la nage que Bachelard explique la contamination fréquente des deux classes dans l’imagination naïve ; ‘L’oiseau et le poisson vivent dans un volume, alors que nous vivons sur une surface’ L’homme est tristement assujetti aux moindres accidents de l’écorce terrestre, l’oiseau et le poisson parcourent l’espace et le traversent dans ses trois dimensions ; comme l’exprime bien la plainte des Hébreux, la nage et le vol font un milieu aisé de ce qui est pour l’homme obstacle infranchissable ou espace inaccessible, et cette aisance commune justifie leurs confusion. La marche est servitude, le vol et la nage sont tous deux liberté et possession.” (1966 10).

Essa homotetia mecânica nasce das configurações dos elementos naturais e, muitas vezes, essas configurações “comunicam” ao animal humano afinidades muito fortes. Genette reconhece que o pássaro e o peixe podem se confundir, pois há pássaros que nadam e peixes que voam. O fenômeno de afinidade está na origem da metáfora. Mas pelo fato de ser um fenômeno natural, tal fenômeno deixa no homem a sensação de uma perda, de algo que não pode recuperar e, em obediência ao que Almodóvar chama lei do desejo, o homem inventou a metáfora como objeto substituto através do qual

vivência o simulacro dessa perda. Quero crer, portanto, que, na *poética da intempérie*, a chuva e o vento são, seguindo a concepção de Genette e Bachelard, como o peixe e o pássaro: esses dois agentes têm uma *afinidade* tão forte que, quando deterioram um cartaz ou um outdoor, criam (re)configurações de imagens em que se estabelecem as condições necessárias para a manifestação da metáfora.

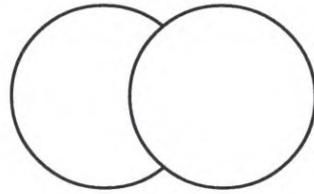


Figura 5.

Considerando o diagrama acima transcrito, a afinidade ocuparia essa área de intersecção determinante do campo das diferenças. A parte em branco designa o campo das diferenças. Mas, uma vez instituída, a metáfora tende à expansão do núcleo da afinidade fazendo com as diferenças se confundam ou desapareçam, tal qual se indica no seguinte esquema:



Figura 6.

Pode parecer paradoxal afirmar, de um lado, que o poético surge de um atentado e, de outro, que ele se manifesta através de figuras de linguagem cujas respectivas estruturas são universais, como se depreende deste modelo da figura metafórica. A meu ver, entretanto, o paradoxo não depende desse processo estrutural da metáfora, mas, na esteira dos existencialistas, ele provém do absurdo

da nossa vida e, principalmente da nossa rebeldia contra a perda e da nossa repulsa a termos sido separados do cosmos. A metáfora atua à maneira dos sonhos e molda o uso das linguagens ao princípio de montar indícios para encaminhar nossa imaginação no rumo da integridade ou, em outras palavras, da utopia, do não-lugar em que intuímos a existência desse “lugar da eleição” de que fala Klee e se insinua metaforicamente através das dobras do outdoor dilacerado sobre o qual já fiz alguns comentários. E tudo isso porque, talvez, Lyotard tenha decifrado algo do enigma quando declara:

“Ce n’est pas l’espace esthétique qui vient s’appliquer sur l’espace linguistique dans le rêve, l’étendue corporelle elle-même est pour ainsi dire élargie au-delà des dimensions mondaines qui sont les siennes en état de vieille. Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous dormons en rêvant, et que justement la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n’a pas seulement par fonction d’éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps...” (1974 : 275-276).

No atinente à *poética metódica* – aqui qualificada apenas para sugerir seu compromisso com um sujeito-emissor pensante –, ela se situa no âmbito da retórica geral, entendida esta entanto conjunto de conhecimentos adquiridos à custa do estudo dos metabolismos dos códigos e dos efeitos que eles produzem nos textos. O conceito de poética que aqui utilizo arraiga, pois, nas idéias de Jakobson e de outros pensadores preocupados com a compreensão do alcance significativo da função estética, principalmente os integrantes do Groupe μ , precursores na análise sistemática das figuras retóricas da comunicação visual. Os modelos criados por este Grupo de pesquisadores²⁴ possuem grande valor operacional. E, para mostrar isso, farei um breve comentário dos pôsteres abaixo transcritos:

24. Os esquemas das figuras 5 e 6 a partir dos quais se define o processo metafórico estão copiados do livro *Rhétorique Générale* (1970: 107).



Figura 7. Reprodução, respectivamente, das postais *Paris Forever*, de Antoine Kruk e *Compression dirigée d'automobile*, de Pierre Restany.

Na primeira das figuras, uma jovem tece uma colcha ou tapete – ressonância do mito de Penélope? —. O fruto de seu trabalho se estende pelo chão, maneira de a imagem metabolizar a verticalidade da torre Eiffel. Mas entre a torre tricotada e entre a torre de ferro não só existe uma analogia, mas também um núcleo de intersecção semântica: os dois artefatos coincidem nos significados de “urdidura” e “trama”. E é precisamente desse encontro de dois núcleos de conteúdo que surge a metáfora. As diferenças materiais entre os dois termos do tropo — a torre feita de ferro e o tapete feito de fios de lã — se desencontra nas áreas de distintas cores que ficam fora do subconjunto da junção. Por sua vez, na composição intitulada *Compression dirigée d'automobile* o processo metafórico segue um percurso semelhante, mas as afinidades semânticas entre o automóvel e a lata podem ser estabelecidas a partir da “fragilidade” cada vez maior do invólucro dos objetos de consumo. Aprofundar a análise do conteúdo desses dois tropos conduziria o leitor a “lugares

de eleição” inesperados. Não é, porém, este o momento de entregar-me a essa tarefa.

Desejo, para terminar, assinalar um matiz de disparidade dessas duas metáforas e, com base nele, ponderar as irradiações da *poética da intempérie* na comunicação visual de nosso tempo. Assim, o texto de *Paris Forever* me coloca diante de uma figura retórica que, seguindo o modelo do Groupe μ (1992: 273-280), se caracteriza como sendo uma espécie de metáfora fundamentada no princípio de *absentia conjunta*. Ou seja, a Torre Eiffel está no espaço do texto. Em outras palavras, a forma da tessitura esconde a imagem do monumento. Ao contrário, na postal de Restany, a metáfora se ancora no princípio da *absentia disjunta*: o carro não está de maneira explícita no espaço do texto. Ocorre, entretanto, que nesta metáfora ressoam com nitidez as configurações das imagens dilaceradas e, por conseguinte, ela possui traços expressivos muito semelhantes aos produzidos pelos processos de ruptura típicos da poética da intempérie. Acredito que, apesar dessas singularidades, as duas metáforas preservam a significância do “pássaro” e do “peixe” e, sem dúvida, lançam à atmosfera da comunicação visual simulacros substitutos do objeto do desejo. Entretanto, essa maneira de construir imagens plasma escrituras para as quais, muitas vezes, não estamos devidamente “alfabetizados”. E, quando constato por mim mesmo essa falha cultural, vivo a desagradável sensação de que o peso da perda abruma. E, mais ainda, minha consciência de cidadão, de indivíduo a quem não lhe foi ensinado o que a natureza nos “diz”, se debilita. E, sobretudo, fica aturdida em consequência da voracidade que os sujeitos menos escrupulosos – aqueles que mais ostensivamente manipulam os meios de comunicação – estejam ornamentando com os traços mais belos da escrita imagética a mentira. Cultuando, através da espantosa velocidade conseguida na divulgação das imagens, o formato de uma estética apolínea usada enquanto meio de preservar, em nome dos interesses mais mesquinhos, o analfabetismo visual de milhões e milhões de pessoas. Enfim, resta-me um pouco de alegria ao saber “outrora agora” que as dilacerações feitas no cartaz de *Cumbres Borrascosas* são dionisíacas como dionisíacos são os atentados poéticos da natureza. Enfim, sou

quixotesco e vivo a convicção de que meu dever cavalheiresco é aspirar o ar que os sentidos erráticos espalham pelos sertões da vida.

Bibliografia de referência:

- ALIBERT, Jean-Louis. 2007. *Le son de l'image*. Paris, PUG.
- AUMONT, Jacques 2007. *L'œil interminable*. Paris, Éditions de la Différence.
- BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit.
- BERESTÁIN, Helena. 1997. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Editorial Porrúa.
- BON, François, 2007. *La peau lacérée du temps*. In *Villeglé. La création contemporaine*. Paris, Flammarion. 161-190.
- BOUTAUD, Jean-Jacques. *Publicité et Communication Néostalgique*. In *Image et Mémoire*. Chevillon, éditions Obsidiane-Les trois P., Chvillon.
- CABAÑAS, Kaira. 2007 “Archéologie de l’affiche”, In *Villeglé. La création contemporaine*. Paris, Flammarion. 65-14.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures*. Paris, Seuil.
- GODARD, Jean-Luc. 2007. *Histoire(s) du Cinéma*. DVD. Paris, Gourmont.
- GROUPE μ. 1970. *Rhétorique Générale*. Paris, Larousse.
- GROUPE μ. 1992. *Traité du Signe Visuel*. Paris, Seuil.
- LYOTARD, J-F. 1974. *Discours. Figure*. Paris, Klincksieck.
- PAZ, Octavio. 2003. *La llama doble*. Barcelona Seix-Barral.