

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Patricio Dugnani

**AS ESTRATÉGIAS DA IMAGEM: AS EMERGENTES
ESTÉTICAS MIDIÁTICAS ENTRE O BARROCO E O PÓS-
MODERNISMO**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta. Área de concentração: Signo e significação nas mídias

São Paulo

2013

BANCA EXAMINADORA

Dedicatória

*À minha amada esposa LÍlian,
que me apoiou em mais um projeto,
e aos meus filhos João Pedro e Gabriel*

Agradecimentos

À Prof.a Leda Tenório da Motta

Ao Prof. Alexandre Huady

Ao Prof. Fábio Fernandes

Ao Prof. José Maurício

À Prof.a Olga de Sá

Ao Prof. Percival Tirapeli

Aos meus Pais

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo analisar as produções midiáticas visuais de imagens produzidas na contemporaneidade pós-moderna, e compará-las às imagens do barroco, de modo a compreender as semelhanças e diferenças que sustentam o rompimento ou o retorno a determinados modos de expressar os conteúdos que povoam o campo sógnico dos sujeitos nos dois períodos. Parte-se do pressuposto de que, em ambos os casos, recorrem análogas ações plásticas, quais sejam, processos discursivos de busca de referências através de processos intertextuais, de que resultam efeitos de parodização e de dispersão do sentido a serem tomados como recorrentes e comuns. A análise dos processos intertextuais, na base de redundância sógnica, apoia-se teoricamente em estudos que englobam tanto o barroco quanto o pós-modernismo, a exemplo daqueles realizados sobre o primeiro, por Affonso Ávilla, Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser, Frei Pedro Sinzig, e, sobre o segundo, Jean-François Lyotard, Stuart Hall, David Harvey, Linda Hutcheon e Terry Eagleton. A intertextualidade, principal conceito que revela o processo que aproxima a constituição da imagem nos dois períodos, será baseada nos estudos de Roland Barthes, de acordo com os quais um texto, não necessariamente verbal, é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em diálogo entre si. Com vistas a contemplar o objetivo deste estudo, o *corpus* da pesquisa é propositalmente híbrido e compreende obras de arte, com expressão barroca, como a pintura e a azulejaria, além de filmes, videocliques e peças publicitárias do pós-modernismo. Esta escolha se dá, sobretudo, por se considerar a imagem um sistema de signos que expressa conteúdos, tornando-se, nesse sentido, um suporte da comunicação, um meio de comunicação, uma forma de mídia. A relevância do trabalho prende-se à importância das imagens barrocas na construção da cultura brasileira e à relativa escassez de exames comparativos entre os períodos, notadamente em nosso contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco - Pós-Modernismo - Comunicação – Mídia - Imagem - Intertextualidade

Abstract

This research aims to analyze visual media productions of images produced in postmodern contemporary times as well as to compare them to Baroque images in order to understand the similarities and differences that underpin the disruption or return of certain ways of expressing some kinds of contents that are present in the signic field of subjects in both periods. It is assumed that in both cases there are similar plastic actions, namely discursive processes of seeking references through intertextual processes from which result effects of parody and dispersion of signs to be taken as recurrent and common. The analysis of intertextual processes on the basis of signic redundancy theoretically relies on studies that encompass both Baroque and Postmodernism, such as those performed by Affonso Ávilla, Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser, and Frei Pedro Sinzig regarding the first field of knowledge. Jean-François Lyotard, Stuart Hall, David Harvey, Linda Hutcheon, and Terry Eagleton are for the second one. Intertextuality, the main concept that reveals the process that approximates the image formation in both periods, will be based on studies of Roland Barthes. According to him a text, not necessarily verbal, is made of multiple writings from several cultures that are in dialogue. In order to contemplate the objective of this study the research *corpus* is purposely hybrid and it comprises Baroque works of art such as painting and tiling, plus films, music videos, and advertisements of Postmodernism period. This choice is mainly because an image is considered like a system of signs that express contents, thus becoming a support and mean of communication, as well as an example of media. The relevance of the work relates to the importance of Baroque images to build an important chapter of Brazilian cultures and the relative scarcity of comparative analysis between both periods, especially in our context.

KEYWORDS: Baroque – Postmodernism – Communication – Media – Image – Intertextuality

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar producciones visuales de los medios de comunicación producidas en la postmodernidad contemporánea y compararlas con las imágenes del barroco con el fin de comprender las similitudes y diferencias que son condición básica para la interrupción o retorno a ciertas formas de expresar contenidos que habitan el campo sógnico de los sujetos en ambos períodos. Se supone que en ambos casos ocurren acciones plásticas similares, es decir, procesos discursivos de búsqueda de referencias a través de procesos intertextuales que se traducen en efectos de parodia y de dispersión del sentido que deben ser tomados como recurrentes y comunes. El análisis de los procesos intertextuales basados en la redundancia sógnica está centrado teóricamente en los estudios que abarcan tanto el barroco como el postmodernismo, como los realizados por Affonso Ávilla, Heinrich Wölfflin, Arnold Hauser, Frei Pedro Sinzig, para el barroco; y Jean-François Lyotard, Stuart Hall, David Harvey, Linda Hutcheon y Terry Eagleton, para el postmodernismo. La intertextualidad, el concepto principal que revela el proceso que se aproxima a la formación de la imagen en los dos períodos, se basa en estudios de Roland Barthes, según el cual un texto, no necesariamente verbal, está hecho de múltiples escritos, de varias culturas en diálogo. Para abordar el objetivo de este estudio, el *corpus* de investigación es a propósito híbrido y comprende obras de arte de expresión barroca, como la pintura y las baldosas de cerámica, además de películas, videos musicales y anuncios de la postmodernidad. Esta elección se debe principalmente por el hecho de que se considera una imagen un sistema de signos que expresan contenidos, convirtiéndose, en este sentido, en un soporte de comunicación, un medio de comunicación, una forma de los medios de comunicación. La relevancia de la obra se refiere a la importancia de la creación de imágenes barrocas en la cultura brasileña y a la relativa escasez de ensayos comparativos entre los dos períodos, especialmente en nuestro contexto.

PALABRAS CLAVE: Barroco – Postmodernismo – Comunicación – Medios de Comunicación – Imagen – Intertextualidad

Sumário

I – INTRODUÇÃO.....	10
II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
III - O BARROCO	18
3.1 - BARROCO E COMUNICAÇÃO	18
3.2- HERANÇA SIMBÓLICA E A ESTÉTICA DA VERTIGEM	21
3.3 – DOS DOIS BARROCOS – NARCISO E O ESPELHO	29
3.3.1 – O PRIMEIRO BARROCO – O OBJETO	31
3.3.2 – O SEGUNDO BARROCO – O REFLEXO – A CONSTANTE ESTÉTICA.....	33
3.4 - BARROCO E INTERTEXTUALIDADE.....	34
IV - O PÓS-MODERNISMO E AS MUITAS FACES DO CONTEMPORÂNEO: O ESPELHO QUEBRADO.....	41
4.1 – A IMAGEM NO PÓS-MODERNISMO: INTERTEXTUALIDADE E CONTRADIÇÃO	43
V - O BARROCO E O PÓS-MODERNISMO, OU A ESTÉTICA DA VERTIGEM.....	49
5.1 - O SUJEITO BARROCO E O SUJEITO DO PÓS-MODERNISMO: O ESPELHO ENTERRADO E O ESPELHO QUEBRADO.....	51
VI - O BARROCO E O PÓS-MODERNISMO: NAVEGAR ENTRE O PROFANO E O SAGRADO	58
VII- ESTRATÉGIAS COMPARADAS DA IMAGEM BARROCA E DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA DO PÓS-MODERNISMO	61
7.1- DO MÉTODO DE ANÁLISE DE IMAGEM.....	62
7.2 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: A DOBRA, <i>MISE EN ABYME</i>	66
7.3 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: CONSTANTES PARA ANÁLISE.....	70
7.3.2 - O ARGO E A INTERTEXTUALIDADE.....	76
7.3.3 - JOGOS DE LABIRINTO: HIPÉRBOLE, <i>MISE EN ABYME</i> , ESPELHAMENTO.....	81
7.4 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA, FOTOGRAFIA E AZULEJARIA.....	86
7.4.1 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA E FOTOGRAFIA	88
7.4.2 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA E AZULEJARIA.....	89
7.5- A ESTÉTICA DA VERTIGEM: A LINGUAGEM PUBLICITÁRIA	98
7.6 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: VIDEOCLÍPE	111
7.6.1 – ANÁLISE DOS VIDEOCLÍPES <i>BAD ROMANCE</i> E <i>TELEPHONE</i>	114
7.6.2 – O FUTURO CIBERNÉTICO.....	119
7.6.3 - O ORGÂNICO E O MONSTRO	119
7.6.4 - INTERTEXTUALIDADE POP	122
7.6.5 CONSUMO E PRAZER.....	127
7.6.6 – INFORME PUBLICITÁRIO, ENFIM, A MERCADORIA.....	130
7.7 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: <i>TIME</i> DE KIM KI DUK	131
7.7.1 – DA HISTÓRIA.....	133
7.7.2 – DA VISÃO E DO TOQUE: VER, TOCAR E A DÚVIDA DE TOMÉ.....	135
7.7.3 – DO TEMPO CÍCLICO, DO ESPELHAMENTO E OUTRAS ESTRATÉGIAS	139
VIII – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
IX – ÍNDICE DE IMAGENS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155

*Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar
que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o
objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao
infinito.*
Michel Foucault

I – INTRODUÇÃO

As expressões visuais na atualidade, deflagradas, principalmente, pelo desenvolvimento das novas mídias¹ digitais e as novas técnicas de reprodutibilidade, podem ser analisadas pelo seu processo de criação voltado para a mistura de estilos, espetacularização, intertextualidade (citação, paródia), releitura, valorização da imagem, ou seja, pela sua intensa colagem de elementos das mais diferentes origens.

Tais procedimentos plásticos e estéticos contrastam com aqueles que almejavam a arte moderna, em que a imagem tanto mais era valorizada quanto mais fosse original, ou mesmo experimental. Vejam-se as vanguardas modernas, cujos estilos buscavam uma nova plasticidade: o Cubismo representava a natureza pela fragmentação e por formas geométricas; o Fauvismo se apresentava através de cores puras e intensas; o Abstracionismo valorizava a expressividade, sem referência direta à representação do verbal ou “real”; o Expressionismo deformava os padrões naturais, desrespeitando as proporções clássicas, e assim por diante.

O presente trabalho pretende analisar os aspectos de intertextualidade e as estratégias da produção estética da imagem no momento contemporâneo, denominado Pós-modernismo, em comparação à produção e composição da imagem no período Barroco, partindo da hipótese que elas tem similaridades em sua plasticidade, e apresentam, principalmente, analogias entre seus processos de seleção e criação das representações visuais, ou seja, das imagens.

O conceito de intertextualidade de Roland Barthes deverá guiar a análise da construção, tanto da imagem no Barroco, como no Pós-modernismo, pois em ambos parece ser uma estratégia recorrente. De acordo com a teoria da intertextualidade, um texto, não necessariamente verbal, é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em diálogo entre si (BARTHES: 2004, p. 64). Esta afirmação traz a compreensão de que os sistemas de

¹ Neste trabalho, entende-se mídia a partir de duas ideias: primeiramente, como um meio de comunicação, suporte da mensagem, responsável pela transmissão, codificação e decodificação da mensagem, como afirma Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa em seu *Dicionário de Comunicação*: “Grafia aportuguesada da palavra media, conforme é pronunciada em inglês. Alguns dicionários preferem a forma média. Média é plural de médium (palavra latina que significa ‘meio’). Designa os meios (ou o conjunto dos meios) de comunicação: jornais, revistas, TV, rádio, cinema, etc.). Diz-se dos veículos utilizados em uma campanha publicitária. Esses veículos são geralmente classificados em duas categorias: *mídia impressa (...)* e *mídia eletrônica (...)*. (RABAÇA, 1987, p.401) Em segundo lugar, entende-se mídia como um conceito que vai além de simplesmente um meio de comunicação capaz de transmitir a mensagem. Ampliando-se este conceito e, concordando com Marshall McLuhan (1974), entende-se o meio, a mídia, como a extensão da percepção do homem: “(...) meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos (...)” (MCLUHAN: 1974, p. 21). Ou seja, o meio é a mensagem, onde a mensagem do meio é o próprio meio. Entendendo-se mensagem como uma informação capaz de modificar o comportamento do receptor, as transformações tecnológicas dos meios são capazes de ampliar e modificar nossa percepção e compreensão do mundo, logo, a existência e evolução das mídias são as mensagens que modificam nosso comportamento. Sendo assim, não é possível limitar a função das mídias a meras transmissoras de mensagens.

signos – textuais, visuais, gestuais, sonoros – se constituem pela multiplicidade de discursos² culturais, demonstrando que a busca da redundância de signos, entre as imagens produzidas em diferentes períodos, pode revelar a teia intrincada e complexa de intersecções entre diferentes culturas.

Trata-se de entender as imagens contemporâneas de modo bem diverso daquele reinante em contexto vanguardista, isto é, não como um atentado às Belas Artes, mas como uma constante que sempre retorna a uma tradição de troca de referências, de modelos, de cópias, a qual já se fazia sentir desde a abertura da Modernidade e ao longo da era barroca. Além disso, o Pós-modernismo, no sentido estético, será observado como um “*Kunstwollen*, um modo de operar” (ECO: 1985, p. 55), como afirma Umberto Eco. Não como um período cronológico, mas como uma constante que insiste em “reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído (...), deve ser revisitado” (ECO: 1985, p. 57). Tomando esta visão como princípio da expressividade humana é que se dará início à comparação entre períodos estéticos diferentes, em busca de suas estratégias que se tornaram constantes. Portanto, nesta pesquisa, serão denominadas “constantes da vertigem”.

Para isso, pretende-se analisar produções imagéticas distintas, como se disse anteriormente, comparando algumas produções do Barroco, do final do século XVI ao século XVIII, e as expressões contemporâneas da estética, as quais serão consideradas como pertencentes ao Pós-modernismo. Neste sentido, embora não se adote a nomenclatura “Neobarroco” com que Severo Sarduy brinda a produção contemporânea, concorda-se com este autor quando entendemos o Barroco não como um movimento isolado dos séculos XVI ao XVIII, mas como uma constante que sempre retorna com suas características labirínticas de jogos de sentido, intertextualidade, exagero decorativo, e, por conseguinte, corrobora-se a hipótese de que há relações entre a estética barroca e a estética contemporânea. A opção pela denominação “Pós-modernismo”, em detrimento a “Neobarroco” se dá pela abrangência do primeiro em relação ao segundo, e porque parece que os debates sobre a contemporaneidade, a partir das leituras pós-modernas, são mais amplamente difundidos e delimitados do que o debate sobre o Neobarroco.

Para se analisar a produção estética atual, pretende-se utilizar várias manifestações artísticas, caracterizando um *corpus* híbrido que engloba um conjunto de produções audiovisuais – cinema, publicidade e videocliques, datadas entre a última década do século XX e o primeiro decênio deste século – e obras da arte do Barroco. Da produção dos séculos XVI ao

² Entende-se discurso como a “*manifestação da linguagem*” (RECTOR: 1979, p. 63).

XVIII, ou seja, do Barroco, pretende-se analisar a constituição iconográfica de algumas obras de arte e seus jogos labirínticos, considerando-se, aqui, principalmente, os painéis de azulejos do claustro da Igreja e Convento de São Francisco (século XVIII), em Salvador, as telas de Diego Velázquez (1599 – 1660) e Michelângelo Caravaggio (1571 - 1610), como *As Meninas* (1656), e *Narciso* (1594 – 1596), por exemplo. Das expressões contemporâneas, foram selecionados o filme *Time* (2006), do cineasta coreano Kim Ki-Duk (1960), os videocliques *Bad Romance* e *Telephone* (2010), da cantora Lady Gaga (1986), e das peças publicitárias da marca Sisley, como *Fashion Junkie* (2007), dentre outras. Nesta análise, será possível demonstrar como essas representações de diferentes períodos seguem o esquema de constituição de suas imagens através de intertextualidades como a citação, a paródia e a releitura, além do excesso retórico e decorativo das peças. Estes jogos labirínticos promovidos pelo Barroco, segundo Omar Calabrese (1988), retornam com toda força na atualidade, fazendo ressurgir na estética contemporânea, e, principalmente, em produções visuais, estruturas labirínticas e carregadas de processos intertextuais.

*O saber científico exige o isolamento de um jogo de
linguagem.*
Jean-François Lyotard

II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Primeiramente, recorreremos a diversos especialistas no assunto para demonstrarmos que a tendência estética que ocorreu no Barroco é uma constante que retorna com suas características enigmáticas, labirínticas; seu processo de intertextualidade, ou seja, múltiplas citações de várias tendências e períodos; seu exagero decorativo; suas contradições; seus jogos de linguagem.

Esta constante identificada no Barroco e projetada na contemporaneidade foi denominada “Neobarroco” por Severo Sarduy, termo corroborado por Omar Calabrese (1988), que, por sua vez, faz uma análise da produção contemporânea à luz deste conceito. Além dos dois teóricos, pretende-se investigar o pensamento do Pós-modernismo (termo que, como foi dito anteriormente, por motivo da abrangência e do desenvolvimento mais profundo de seu debate acadêmico, será utilizado, em detrimento do conceito de Neobarroco) através, dentre outros, de teóricos como Jean-François Lyotard, Stuart Hall, David Harvey, Terry Eagleton e Linda Hutcheon). Sem que se compartilhe a opinião de Hutcheon sobre a relação entre pós-moderno e contemporâneo – pois a autora afirma que “(...) o pós-moderno não pode ser utilizado como simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON: 1991, p. 20) –, e para fins deste trabalho, a expressão contemporânea é o que se percebe como estética pós-moderna. Assim, suas análises da problematização da história, da metaficção e da intertextualidade no Pós-modernismo são levadas em conta na pesquisa.

Através, também, dos *Ensaio*s de Michel Montaigne, da análise dos mesmos por Jean Starobinski da visão de Gilles Deleuze sobre Gottfried Leibniz, pretende-se observar a relação entre o pensamento do período Barroco e o do Pós-modernismo pela análise da questão da dobra e da relação entre unidade e multiplicidade. Enfim, para se compreender a estética barroca, pretendemos utilizar autores como Heinrich Wölfflin e sua classificação formalista da arte barroca. Embasamo-nos também na visão do maneirismo como uma arte labiríntica segundo Gustav Hocke e na relação entre arte e sociedade de Arnold Hauser (1998). A questão da realidade figurativa de Pierre Francastel e a análise simbólica de Frei Pedro Sinzig, da azulejaria colonial brasileira, também foram consideradas.

Para o apontamento do que está se chamando herança simbólica, baseou-se no mesmo método de análise a que já se recorreu em outra pesquisa de mestrado sobre a azulejaria barroca. Tal análise, como dito anteriormente, buscava entender como se deu a constituição das

imagens que povoam os painéis de azulejos assentados no século XVIII, no claustro da igreja de São Francisco, em Salvador. Essas imagens apresentavam referências pagãs (mitológicas e herméticas) em pleno coração de uma igreja católica. Após a pesquisa, verificamos que essas imagens eram herdadas de gravuras feitas por um holandês – Otto Van Veen (1556 – 1629) (SINZIG, 1933, p.170) – que constituíram, posteriormente, um livro denominado *Theatro Moral De La Vida Humana Y De Toda La Philosophia De Los Antiguos Y Modernos* (1648). Aprofundando a pesquisa, verificou-se, também, que essas imagens do artista holandês tinham influência, principalmente, da tendência renascentista conhecida por academia neoplatônica, presente no livro de referências de imagens chamado *Iconologia* (1593) de Cesário Ripa (1555 – 1622) e nas imagens que povoavam os tratados alquímicos das ciências herméticas.

Quanto aos referenciais teóricos principais, o conceito de intertextualidade de Roland Barthes deverá nos guiar neste percurso em busca de estratégias recorrentes. De acordo com a teoria da intertextualidade, um texto, não necessariamente verbal, é “(...) feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES: 2004, p. 64). Este texto existe não somente em função do autor, ou seja, da origem, mas, principalmente em função do leitor, o qual, em seu ato de recepção, propicia a formação de uma rede de relações múltiplas com todos os textos que já teve contato, criando teias, entrelaçamentos de discursos, produzidos a partir de diversas referências, citações, ecos culturais, enfim, desenvolvendo processos intertextuais. Estas referências, que podem ser anteriores ou contemporâneas, cruzam-se no texto, criando uma estereofonia, ou seja, um conjunto de diversos signos que constituem a formação dos significados do texto, significados estes que são conotados a partir das relações denotadas do campo dos significantes, de forma que seus signos retoricamente se rearranjam na atividade praticada pelo leitor, encaminhando-o para a constituição de vários significados. Desta forma, Barthes observa o texto; em nosso caso, observamos a imagem como um tecido formado por intertextualidades, citações diversas que compõem o contexto cultural do leitor, pertencentes a um processo sógnico geral. Para a noção de intertextualidade, os textos anteriores propiciam para um código a possibilidade de constituírem diversas leituras na formação do processo de significação. A intertextualidade amplia a leitura do campo figurativo dos signos, desenvolvendo novas possibilidades de associações por similaridade, formulando novas analogias, potencializando as relações metafóricas dos signos em suas dimensões conotativas, fazendo com que um texto possa articular, de maneira mais intrincada, a dinâmica dos espaços discursivos da cultura. O texto é um campo metodológico, para Barthes, mais do que um

espaço cristalizado de articulações de significados. O texto é um processo que põe em movimento uma multiplicidade de sistemas de significação, articulando a diversidade de representações que compõem a linguagem e a cultura, entendendo-as como sistemas organizados de signos, ou seja, o texto, frente ao ato do leitor, se multiplica em diversos significados, através de suas relações intertextuais. Segundo Roman Jakobson, “(...) o sistema semiótico mais importante, a base de todo o restante, é a linguagem: a linguagem é de fato o próprio fundamento da cultura”. (1995: p. 18)

Tomando-se estes teóricos como base para o desenvolvimento desta pesquisa, pretende-se entender o processo de constituição da imagem³ no Pós-modernismo como um processo intertextual que tem relações com as estratégias da produção da imagem no período Barroco, de onde surgem seus excessos decorativos, seus jogos labirínticos, suas contradições e suas múltiplas citações, ou seja, sua intertextualidade.

³ Entende-se a imagem, concordando com Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1999: p. 15), a partir de “dois domínios”: a imagem como representação visual e como “domínio imaterial das imagens na nossa mente”. Neste trabalho, vamos analisar a imagem entendida como representação visual, como uma linguagem visual, ou seja, como um sistema de signos que parte para a constituição de significação da seleção de signos – do eixo paradigmático – à combinação dos signos – eixo sintagmático. Da denotação, do campo do significante, da parte material dos signos, à parte imaterial, da conotação e do significado. Entende-se a imagem, por fim, como um sistema semiótico constituído, primeiramente, por uma relação de similaridades, de analogias, para, depois, chegarmos a uma representação através das relações de contiguidade, das convenções sociais e culturais. Ou seja, partimos das premissas da semiologia de Ferdinand Saussure para se entender a imagem como signo, lembrando que o signo é social e arbitrário.

*A arte barroca tem de ser vista com os olhos da alma. Tudo
que nela se manifesta aponta para o invisível, o impalpável,
o inefável. Nada nela é estável. Sua lógica é dinâmica,
interativa, interpolada.*
Sevcenko

III - O BARROCO

Neste capítulo, para iniciar a jornada em busca de uma das nossas constantes, que pode ser considerada uma herança simbólica entre as estratégias de criação das imagens contemporâneas para com as imagens dos séculos XVI e XVIII – o período denominado de Barroco – serão analisadas as características da produção estética da época referida, para que se possa compreender as características de sua expressão visual e as principais reflexões que povoavam a mente dos artistas. Em primeiro lugar, devemos explicar os conceitos de “herança simbólica” e da “constante estética da vertigem”.

3.1 - BARROCO E COMUNICAÇÃO

Concordamos com Hauser quando ele afirma: “(...) o Barroco abraça tantas ramificações de caráter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista, ser possível reduzi-lo a um denominador comum”. (HAUSER: 1982, p. 555) Assim, pode-se considerar o Barroco como a primeira estética “globalizada”, modelo levado a todas as colônias europeias através das grandes navegações. Neste ponto, encontra-se mais uma analogia, uma metáfora quanto a difusão de conhecimento entre o período Barroco e o Pós-modernismo: ambos têm uma forte difusão de conhecimento pelo mundo mediante as navegações. Durante o período Barroco, as naus singravam os oceanos e aproximavam culturas. No Pós-modernismo, a navegação virtual, pela rede, via internet, cumpre uma missão similar, embora Lipovetsky veja neste processo um efeito que desorienta a sociedade contemporânea por causa de sua “(...) ‘hipercapitalização’, ‘hipertecnização’, ‘hiperindividualismo’, ‘hiperconsumo’”. É nessas condições que a época vê triunfar uma cultura globalizada ou globalista, uma cultura sem fronteiras cujo objetivo não é outro senão uma sociedade universal de consumidores”. (LIPOVESTKY: 2011, p. 32)

Neste sentido, concordam Pierre Francastel e Olympio Pinheiro que a arte, e, conseqüentemente, as imagens produzidas pelos artistas do Barroco, ultrapassam o status exclusivo de obra de arte e avançam para a condição de meio de comunicação, de mídia capaz de transportar, de propagar mensagens através das nações, levando a ideologia corrente da época, para os mais distantes recantos da Terra. Como foi visto anteriormente, a arte barroca serviu também como propaganda da própria Igreja Católica:

Maravilhoso meio de propaganda e de expressão, a arte desempenhou a partir do final do século XVI um papel considerável na resistência das multidões cristãs à difusão de uma religião por demais abstrata, ao mesmo tempo que na resistência dos espíritos livres à difusão de uma doutrina demasiado hostil às solicitações da natureza humana. (FRANCASTEL: 1973, p. 421)

Este fenômeno pode ser percebido e analisado. Como exemplo, temos os azulejos do claustro da igreja de São Francisco da Bahia, de onde, a partir de gravuras criadas pelo holandês Otto Van Veen – já influenciadas pela tradição clássica, pelas imagens do maneirismo, pela iconologia de Cesário Ripa, e pela imensa quantidade de imagens que saltavam dos tratados alquímicos e herméticos –, acabaram por ser produzidos trinta e sete painéis que ilustram os ideais da Igreja Católica e, principalmente, os da ordem franciscana, para além-mar, fora do território europeu. Isso se daria em regiões em início de colonização. Ou seja, os azulejos, e, conseqüentemente, as imagens que os ilustram, serviram de meio de comunicação, fazendo a mediação e a interface entre a colônia e a metrópole, propagando os ideais da Igreja Católica para os fiéis.

Os gravadores que reproduziam, multiplicavam e difundiam entre artistas as obras dos mestres de então, são considerados pelos críticos modernos como os principais propulsores do amplo e célere alastramento da “maneira” italiana e também a absorção da arte do Norte, principalmente da arte de Dürer, que influenciaria alguns criadores peninsulares de primeiro plano. (MACHADO, 1973, p. 225)

Em meio a essa difusão acelerada, figuravam como principais disseminadores de informações, através das imagens, os profissionais gravadores, cujas técnicas de gravura (xilogravura, gravura em metal, como ponta seca e água-forte, por exemplo) foram potencializadas por meio das novas tecnologias de reprodução que se haviam espalhado pelo território europeu, a partir, principalmente, da invenção da prensa móvel e da tipografia, no século XV, entendendo que o desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade na Europa já tinha uma pesquisa que remontava ao século XII (COSTELLA: 1984, p. 38).

Dessa forma, o período que se seguiu ao desenvolvimento de técnicas de reprodução mais eficientes coincide com o Barroco, onde estas imagens eram trocadas e utilizadas como fonte de inspiração, em uma rede intertextual intensa: “A totalidade da tradição europeia, literária e cultural, teológica e filosófica, científica e mágica, fluía em um incessante volume,

ampliado pelas técnicas de impressão que cresciam e se expandiam rapidamente”. (YATES: 1993, p. 279)⁴

Copiar, citar, criar a partir de outras referências eram atitudes comuns entre os artistas e artesãos da época, e o horror a este processo só se instalaria mais tardiamente na mentalidade humana, quando se decidiu pensar, principalmente, no valor intelectual, um pensamento que levaria ao que chamamos atualmente de direito autoral.

O surgimento da ideia de propriedade intelectual foi uma resposta tanto à emergência de uma sociedade de consumo quanto à difusão da nova tecnologia de impressão (...). Os humanistas se acusavam uns aos outros de roubo ou plágio, enquanto eles próprios gabavam-se de praticar imitação criativa (...). Durante o século XVIII, a regulamentação legal fortaleceu a ideia da propriedade literária ou intelectual (...). (BRIGGS & BURKE: 2006, p. 62)

Finalmente, com a consolidação dos processos de reprodução técnica, a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação e de impressão dos meios de comunicação da época, a imagem, como forma de propagar as mensagens e ideologias, pode alcançar e influenciar o pensamento de um maior número de pessoas, e, com isso, influenciar o desenvolvimento expressivo do período. Através da cópia e da citação, ou seja, de processos intertextuais, os gravadores difundiam, além de modelos utilizados pelos artistas e artesãos, a ideologia da época, inclusive religiosas.

As origens e as trajetórias das duas palavras (*publicidade e propaganda*) podem ser bastante esclarecedoras: a palavra *propaganda* é gerúndio do lat. *Propagare* (“multiplicar”, por reprodução ou por geração, “estender, propagar”), e foi introduzida nas línguas modernas pela Igreja Católica, com a bula papal *Congregatio de Propaganda Fide* e com a fundação da Congregação da Propaganda, pelo Papa Clemente VIII, em 1597. (RABAÇA & BARBOSA: 1987, p.481)

Por isso, no caso do período Barroco, umas das grandes beneficiadas por esse processo foi, sem dúvidas, a Igreja Católica, que ampliava seu potencial de influência utilizando-se da propaganda, mesmo não estando fisicamente presente por meio de seus representantes, poderia estar simbolicamente presente na consciência dos fiéis por meio da imagem.

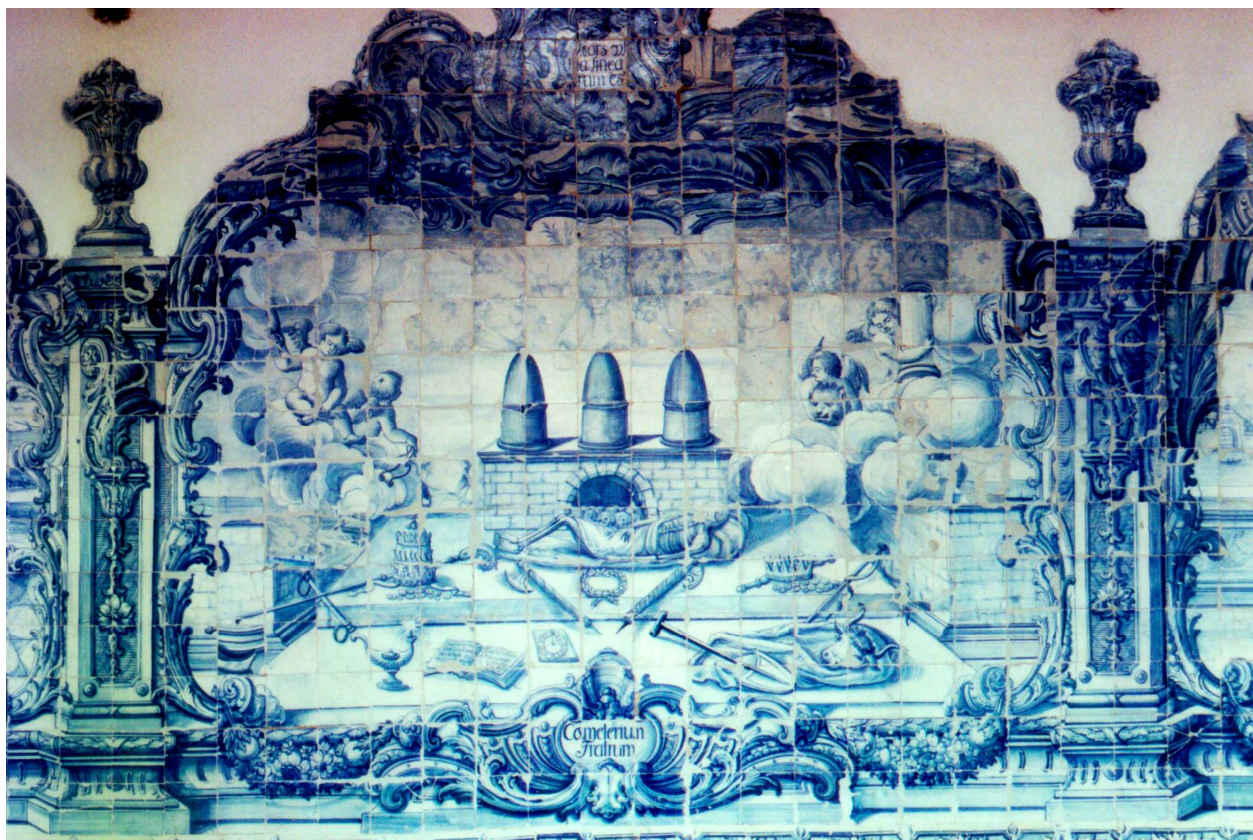
⁴ “La totalidad de la tradición europea, literaria y cultural, teológica y filosófica, científica y mágica, fluía en un volumen sin cesar acrecentado de los talleres de impresión que crecían y se expandían rápidamente” (YATES: 1993, p. 279). Tradução do pesquisador.

3.2- HERANÇA SIMBÓLICA E A ESTÉTICA DA VERTIGEM

Para Calabrese (1988, p. 27), “‘Barroco’ quase se torna numa categoria do espírito, oposta à de “clássico”. Partindo deste ponto, quando observamos os painéis de azulejos assentados no claustro da Igreja de São Francisco em Salvador, notamos que seu desenho não se parece com a arte barroca de tradição latina ibérica. Essa observação acabou por incentivar a realização de um estudo sobre estes painéis que resultou no livro *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca* (2012). Nele, foi possível verificar essa suspeita, confirmando, através, principalmente, da pesquisa de Frei Pedro Sinzig (1933), que os desenhos representados naqueles painéis foram copiados das gravuras do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos*, editado por um autor anônimo depois de 1648 (cf. SINZIG: 1933, p. 171, FRAGOSO: s/d., p. 04), o qual fora copiado da obra do artista holandês Otto Van Veen (1556 – 1629), que, por sua vez, buscou seus modelos nas referências imagéticas de sua época, como no livro *Iconologia* (1593) de Cesário Ripa, e nos diversos tratados alquímicos publicados, como a *Atalanta fugiens*, de Michael Maier (1618), o *Viridarium chymicum*, de D. Stolcius van Stolcenberg (1624), a *Hyeroglyphica*, de Horapollo (séc. V), ou o *Mutus Líber*, de Jacobus Sulat (1617).

Para exemplificar esse processo, o leitor pode observar a imagem do painel de azulejos do claustro de São Francisco denominado *MORS ULTIMA LINEA RERUM EST* (Fig. 1). Dois elementos se destacam: as três formas icônicas do fundo e o cadáver que está à frente. Estes elementos aparecem tanto nas gravuras apresentadas quanto em outros painéis do próprio claustro. Tais formas, portanto, podem ser consideradas discursos imagéticos recorrentes na expressão visual da época. Os três cones, na tradição hermética, representam os fornos alquímicos, os atanores e suas três queimas. Já o cadáver representa a putrefação, uma das fases do trabalho do iniciado na alquimia. Estas imagens, em tempos diferentes, acabam por se influenciar e compor as mais diversas representações: gravuras de livros, gravuras de tratados e painéis de azulejos. Provavelmente, o gravador holandês Otto Van Veen sofreu diversas influências, até mesmo da alquimia, para compor as representações de suas gravuras, as quais acabariam por figurar em um claustro de uma igreja católica no Brasil. Esta era a rede de referências da criação das imagens na época. Essa verdadeira linguagem visual, ou, ainda, esse léxico visual, compunha um código de representações que eram citadas, e não copiadas, pois a visão da cópia como uma atitude negativa é mais recente. Havia esta rede de referências que

serviam de influências naquela época e que ajudavam a compor as imagens dos artistas, principalmente entre os séculos XVI e XVIII.

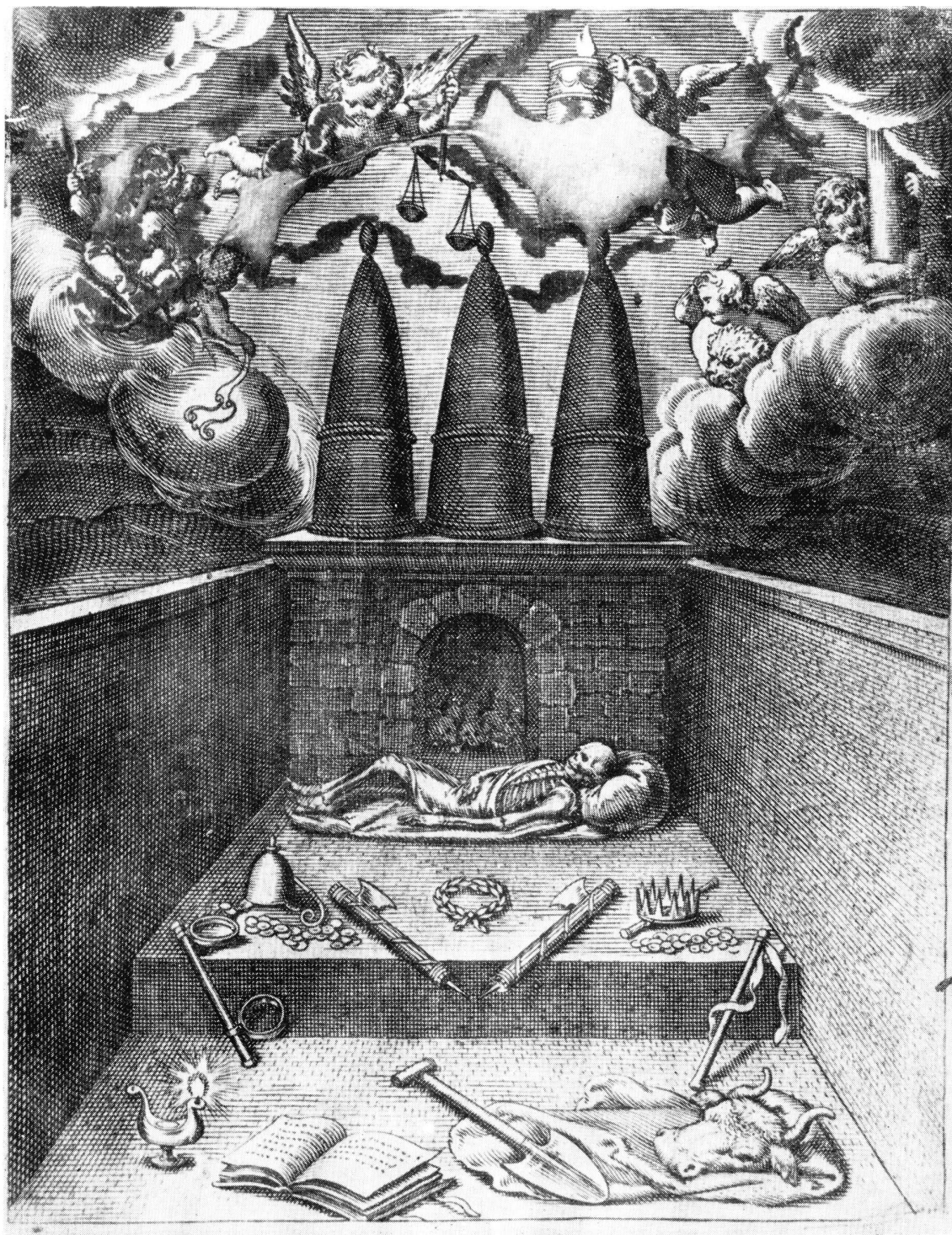


(1)

Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748):

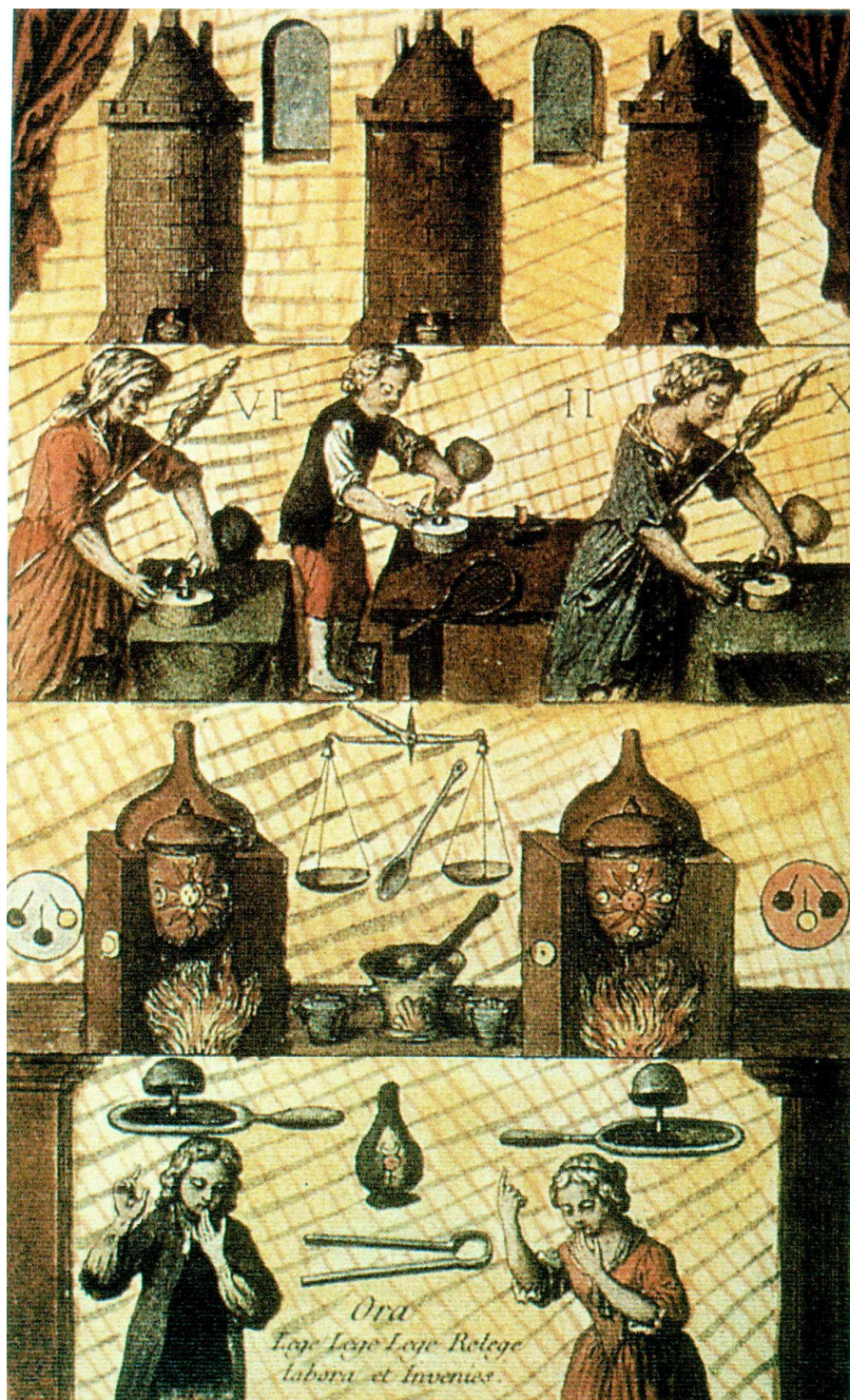
*MORS ULTIMA LINEA RERUM EST*⁵

⁵ “A morte é o limite final de tudo”. Tradução do pesquisador.



(2)

Gravura inspirada nos originais de Otto Van Veen, retiradas do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos: MORS ULTIMA LINEA RERUM EST*



(3)

Tratado Alquímico *Mutus Liber*.
 Jacobus Sulat. La Rochelle. 1617.



(4)

Tratado Alquímico: *Viridarum Chymicum*.
D. Stolcius van Stolcenberg. Frankfurt. 1624.

Ou seja, por uma semiose, por um processo de retomada de signos, de citação da citação, enfim, por uma série de recorrências intertextuais, estas imagens acabaram sendo assentadas no século XVIII e ilustrando uma edificação barroca no Brasil, em Salvador. A análise deste processo, durante a pesquisa, foi denominada de “herança simbólica”⁶.

Em virtude da escolha do conceito peirceano de símbolo, foi dada preferência à palavra “herança”, em vez de “origem”, para se referir às criações iconográficas que antecederam e influenciaram as representações que são vistas nos painéis do claustro. A palavra “herança” não apresenta a necessidade de precisar o local exato do nascimento de determinado símbolo, pois, caso tivesse de encontrar a “origem” simbólica das imagens do claustro, não se poderia utilizar o conceito semiótico, pois, para Peirce, a noção de “origem” é vazia: “(...) o objeto original é, em princípio, inalcançável, tanto em termos de referência (...), quanto em termos de significação propriamente dita” (PINTO: 1995, p. 39).

Foi a partir desta reflexão que se iniciou a pesquisa *A Herança Simbólica nos Azulejos do Claustro do Convento de São Francisco da Bahia*, finalizada em 2001 e publicada pela editora Mackenzie em 2012. Porém, além desta publicação, essa observação inicial levou a uma segunda: que características estéticas típicas dos séculos XVII e XVIII – principalmente relacionadas às imagens criadas no Maneirismo e no Barroco – voltam a povoar, com grande intensidade, as estratégias de construção do discurso da imagem na contemporaneidade?

Destas características, pode-se destacar o uso constante da citação, o excesso decorativo, o rebuscamento, o grotesco, as construções labirínticas, os espelhamentos, a poética conceitual, dentre outras. Dessa forma, concordando com Severo Sarduy e Omar Calabrese, parece que características estéticas período do Barroco não permaneceram restritas às classificações da história da arte. Elas acabaram por ser resgatadas em outras épocas e, atualmente, na contemporaneidade, tais estratégias retornam para a criação das imagens e para seu discurso. Por isso, nesse trabalho, pretende-se identificar nas características das imagens contemporâneas as influências de uma estética dos séculos XVII e XVIII, observando-se imagens transmitidas pelos meios impressos, pelos meios de comunicação de massa e pelos meios digitais – tais como as imagens publicitárias, os videocliques e os filmes. Essa relação estética entre o passado Barroco e o presente, onde se pode perceber que algumas estratégias acabam por se tornar duradouras, porém, intermitentes, retornam e convergem em direção a um

⁶ Entende-se símbolo, neste momento, de acordo com a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839–1914), como um signo que representa um objeto a partir de uma lei: “Um *Símbolo* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei (...)” (PEIRCE: 1977, p. 52).

processo principalmente de rebuscamento, de jogos de labirinto e de citações. Por isso, pretende-se entender este processo como outra constante estética.

Mais uma vez, para o fazermos seguiremos algumas intuições de Sarduy. Este define o “barroco” não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. (CALABRESE: 1988, p. 27)

Esta outra constante estética que se expressa através dos excessos, das contradições, do rebuscamento, pensamos inicialmente em denominar “constante barroca” – em contraposição ao que se considera a primeira constante estética, a beleza clássica. Esta se caracteriza por uma expressão mais racional, que pretende representar o mundo de maneira ideal, buscando a perfeição através de composições equilibradas, harmônicas e proporcionais (a chamada medida áurea). Esta visão é confirmada por Regina Helena D. R. Ferreira da Silva no texto de apresentação da edição brasileira do livro *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin:

O Renascimento é identificado com o imitativo, com as formas construídas e fechadas, próprios dos países mediterrâneos; o barroco é decorativo, de formas livres, característicos dos países do Norte da Europa. Essas duas categorias não têm necessariamente uma referência temporal, reaparecem ciclicamente ao longo da história da arte. (SILVA: 1989, p.16)

Porém, diante de tais questões, a nomenclatura “constante barroca” foi abandonada nesta pesquisa para que as estratégias estéticas não ficassem restritas a um determinado período histórico, aquele que vai do final do século XVI ao século XVIII, o dito período do Barroco, pois percebem-se conflitos entre a razão e a emoção, entre o racional e o irracional, enfim, entre uma tendência clássica e uma tendência não clássica em outros momentos da história da arte. Na Idade Média, pode-se perceber este fenômeno quando o estilo românico, de influência clássica, começa a ser substituído por uma influência estética mais predominante, o estilo gótico, considerado bárbaro pelos seus contemporâneos devido aos excessos estéticos. Pode-se ver ainda esta tendência do excesso de uma constante não clássica no período romântico, no Surrealismo e no Pós-modernismo. Desta forma, a constante estética clássica, dominada por uma influência racionalista, será defrontada, neste trabalho, pela constante não clássica que será denominada, devido a uma afirmação de Affonso Ávila corroborada por Haroldo de Campos (2011: p. 41), de “constante da vertigem”:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (...). O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como tem conceituado **Affonso Ávila**. (CAMPOS: 2011, p. 41),

Neste sentido, percebe-se a proximidade da ideia da constante da vertigem em relação à “poética sincrônica”, tal como formulada por Haroldo de Campos. Ambas apreendem a estética como um jogo de influências não acorrentadas em um tempo determinado exclusivamente, mas disperso por discursos que se entrecruzam. Preferimos o termo “vertigem” porque ele também parece se encaixar no tipo de expressão da imagem comum, tanto para o período Barroco, quanto para a contemporaneidade do Pós-modernismo⁷.

Se estendermos o “sentimento” vertiginoso à perda de equilíbrio espacial, teremos a noção de rompimento do equilíbrio do clássico. De fato, quer-se aqui tomar a vertigem naquilo que ela suscita em relação aos rompimentos com a norma clássica. A “loucura”, o “desvario” assinalam aquele que está em ruptura com a normalidade, consequentemente, com as convenções. Deste modo, observa-se a constante da vertigem como a que apresenta características que são capazes de gerar uma materialidade, uma expressão artística vertiginosa, composta por contradições e rompimentos: uma verdadeira estética da vertigem. E, justamente, neste desvario se encontra o ponto para onde convergem as criações do período Barroco e do Pós-modernismo. É no vácuo da razão clássica (e na sua busca pela perfeição e equilíbrio) que se encontra esta constante estética que influencia o Barroco e o Pós-modernismo (e seus excessos e desvarios). Estética composta por uma constante, a qual denominar-se-á, a partir do que foi dito anteriormente, por estética da vertigem.

O Barroco, por outro lado, gera a excitação, a turbulência e a desestabilização das categorias de valores. (...) Com isso, Calabrese diz que a crise, a dúvida, a experimentação são características barrocas, e a certeza é uma característica do clássico. (BENETTI: 2004, p. 82)

Esta estética da vertigem não está apenas na superfície, em sua plasticidade, delimitada pelas categorias de Henrich Wölfflin – o pictórico, a clareza relativa, a profundidade, a unicidade, a forma aberta – mas, sim, em sua essência. O cerne da questão barroca está em sua poética contraditória (como oposições e antíteses), em sua constituição por meio de insistentes paródias, citações e intertextualidades. Está em seus jogos poéticos (como no uso intenso de

⁷ No *Dicionário Prático Ilustrado* (1968) de José e Edgar Lello, encontramos: “VERTIGEM, s. f. (*lat. vertigine*). Sentimento de falta de equilíbrio no espaço. Tontura de cabeça. Delíquio, vágado, desmaio. *Fig.* Loucura, momentânea: desvario.” (LELLO & LELLO: p. 1241).

alegorias e metáforas), em seus jogos de linguagem conceituais e plásticas, como algumas categorias que elegemos para esse trabalho, como espelhamentos, movimentos cíclicos (tanto em relação às suas formas curvas, suas volutas, como em relação à construção de seu discurso), em seus jogos de labirintos, suas formas rebuscadas, em seus excessos decorativos, sua monumentalidade e na sua mistura de estilos.

3.3 – DOS DOIS BARROCOS – NARCISO E O ESPELHO

Temos do Barroco duas visões distintas. A primeira é histórica e estética e o atrela a um estilo artístico dos séculos XVII e XVIII, a um objeto histórico, entendendo-se objeto como um fenômeno no sentido que lhe dá a semiótica peirceana. Uma ilustração de objeto pode ser a figura mitológica de Narciso.



(5)

Narciso e Eco (1903)

John William Waterhouse (1849 – 1917)

A segunda é mais ampla: compreende um fenômeno de expressão estética consistente na retomada do fenômeno anterior na contemporaneidade, às vezes com menos intensidade, como nos momentos em que estilos mais racionais, como parte da modernidade, tomam conta do pensamento humano: o design moderno herdado da Escola da Bauhaus é um exemplo. É neste plano que ele se torna uma tendência atemporal, uma constante da vertigem: “Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam.” (FOUCAULT: 1990, p. 23)

Neste sentido, pensamos diferentemente de Severo Sarduy, que observa o homem do primeiro Barroco como sendo aquele nascido, coincidentemente, sob a marca da estética barroca, cronologicamente entre o final do século XVI até o século XVIII, e o segundo barroco instalar-se-ia na contemporaneidade e ganharia o conceito de Neobarroco. “O homem do primeiro barroco é a testemunha de um mundo que vacila: o modelo kepleriano do universo parece desenhar uma cena bizarra, instável, inutilmente descentrada.” (SARDUY: 1987, p.36)⁸

Esta questão, dentre outras que serão apresentadas a seu tempo, leva esta análise a não se basear no conceito de neobarroco de Sarduy, pois, em diversos pontos, discorda-se da ideia de que a contemporaneidade seja um novo barroco. Porém, as tendências que aparecem no Barroco histórico e no cronológico são a constante da vertigem. Assim como o clássico, esta tendência à exuberância, ao lúdico e ao labiríntico, que foram características estéticas influentes, sim, mas entre os séculos XVI e XVIII, também o foram no medieval gótico, no romantismo, como o são na estética contemporânea. Desse modo, não será utilizado o conceito de neobarroco para caracterizar a produção na atualidade. Pretende-se empregar o conceito de estética contemporânea para a produção artística, expressiva e, por isso, estética, do final do século XX e início do XXI, entendendo-se que esta produção está subscrita no que se convencionou chamar de Pós-modernismo. Pensamos que há algo em comum entre o pensamento no Pós-modernismo e o pensamento no período que compreende a expressão barroca, o que possibilita o surgimento de determinadas tendências estéticas que intensificam o uso de intertextualidades (como a citação e a paródia), os excessos decorativos, os discursos poéticos exacerbados, metafóricos, os enigmas visuais e labirínticos, dentre outras características. Tendo-as em vista, Mário Perniola afirma que “(...) apenas na idade barroca o enigma prático se tornou objeto de uma atenção toda especial, que nele vê o ponto de chegada,

⁸ “El hombre del primer barroco es el testigo de um mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inutilmente descentrada.” (SARDUY: 1987, p. 36). Tradução do pesquisador.

a realização, a perfeição de todas as outras manifestações enigmáticas.” (PERNIOLA: 2009, p. 42)

Portanto, nesta análise ao observar os dois barrocos, consideramos o primeiro como uma visão histórica e cronológica de um período estético, e o segundo, que poderia nem ser chamado de Barroco, seria a constante da vertigem - que aparece no início da Idade Moderna, assim como retorna como uma referência estética contemporânea.

3.3.1 – O PRIMEIRO BARROCO – O OBJETO

O Barroco, primeiramente o objeto como estilo artístico e histórico “predominante”, data da metade do século XVII. Este estilo demonstra pela primeira vez uma multiplicidade das formas, onde fica difícil diferenciá-lo como “naturalista”, ou “anti-naturalista”, “classicista”, ou “anti-classicista”, pois, após o Barroco, “a arte não tem um caráter estilístico uniforme” (HAUSER: 1982, 556). Para a visão clássica renascentista, anterior ao século XVII, o Barroco aparecia como um movimento de conteúdos “extravagantes, confusos e bizarros” (HAUSER: 1982, 556).

Segundo E. H. Gombrich, “(...) Barroco foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo” (GOMBRICH: 1979, p. 302). O Barroco foi combatido pelos simpatizantes do estilo clássico, principalmente os renascentistas, justamente por desrespeitar as características das composições inspiradas neste modelo, e por ousar em suas composições através do uso de diagonais e curvas, dos excessos decorativos, das massas, dentre outras “extravagâncias” estéticas para a visão clássica.

O Barroco é considerado a arte da Contrarreforma, e, para tal, foram discutidas as estratégias de uso deste estilo, que iniciava a despontar, no discurso religioso, durante o Concílio de Trento (1563). Ele atinge o gosto popular, diferentemente da transição do renascimento para o maneirismo, logo anterior, que possuía um envolvimento mais “aristocrático” (HAUSER: 1982, p. 478). Por isso, o interesse crescente da Igreja Católica pelo estilo barroco. Devido ao seu discurso estético arrebatado de sentimentos e corpos retorcidos, seus volumes tortuosos e voluptuosos, ele parece atingir a sensibilidade do homem dividido entre matéria e espírito, entre imagem e fé, entre os católicos e os protestantes, entre a Reforma e a Contrarreforma. Neste universo confuso e de sentimentos arrebatados, a Igreja Católica soube utilizar os ideais barrocos como uma propaganda para difusão de sua religiosidade, como nos afirma Pierre Francastel:

Maravilhoso meio de propaganda e de expressão, a arte desempenhou a partir do final do século XVI um papel considerável na resistência das multidões cristãs à difusão de uma religião por demais abstrata, ao mesmo tempo que na resistência dos espíritos livres à difusão de uma doutrina demasiado hostil às solicitações da natureza humana. (FRANCASTEL: 1973, p. 421)

Embora o Catolicismo se tenha valido dos excessos do discurso estético Barroco, no Concílio de Trento não era essa a disposição da maioria dos padres:

Tudo demonstra que o grande surto da iconografia religiosa nos séculos XVII e XVIII produziu-se sem dúvida de acordo com a Igreja mas em oposição formal às disposições da maioria dos Padres do Concílio de Trento; que em suma ele foi suportado e não desejado. Uma coisa é certa; em todo caso: não se poderia sem exagero atribuir à influência direta do Concílio toda a evolução da iconografia e da arte cristã durante as gerações seguintes. (FRANCASTEL: 1973, p. 375)

Dessa forma, parece que o desenvolvimento estético e social não depende unicamente de decisões institucionais, mas as pressões históricas, as relações sociais, as trocas entre seres humanos acabam por construir novos caminhos que fogem às regras e leis decretadas por instituições.

De qualquer maneira, o primeiro olhar sobre o Barroco deve ser guiado por princípios históricos que o dão como um estilo determinado pela história da arte, um movimento que nasce e se desenvolve rapidamente em um tempo determinado, e é capaz de refletir os pensamentos, sentimentos e paixões que brotam, principalmente nos séculos XVI e XVIII. A tradução visual deste estilo, aquela capaz de satisfazer os sentimentos de incerteza e contradição dos que habitam o período histórico ao qual se encaixa a estética barroca, materializam-se em sua multiplicidade de referências e de citações, em sua utilização exacerbada de formas e gestos, em sua preferência pelo enigma e pelas estruturas labirínticas, em seus jogos visuais e por todo tipo de expressão que fugisse da racionalização clássica ditada pelo renascimento. Enfim, como se pode observar na pintura barroca – onde as figuras humanas estão, comumente, vagando entre a escuridão e a luz –, assim é o homem barroco, dividido entre as incertezas do período. E a imagem barroca se apresenta na expressão de sua materialidade através de um intenso conflito interno que transborda nos gestos, nas cores, nos temas e nas composições estéticas.

3.3.2 – O SEGUNDO BARROCO – O REFLEXO – A CONSTANTE ESTÉTICA

A segunda maneira de visualizar o Barroco – agora como o reflexo – se dá pela tensão entre razão e emoção que povoa a arte de todos os tempos, uma visão cíclica da arte e não apenas cronológica, histórica, no sentido disciplinar de um tempo que sempre se dirige para a frente, do passado para o futuro. Heinrich Wölfflin observa que, contrapondo-se a uma tendência clássica, com sua expressão mais rígida, regrada e sintética, surge uma expressão mais convulsionada, mais decorativa, com seus excessos estilísticos, curvas e movimentos, com sua composição complicada: na visão de Wölfflin, após uma tendência clássica, surge uma espécie de barroco. Isto é possível, pois ele analisa a representação visual do Barroco como formas de observar a arte através de sua expressividade e materialidade: “Wölfflin se aproxima de Riegl na medida em que substitui conceitos absolutos e abstratos da estética por categorias e ‘formas de ver’ a arte mais concretas.” (SILVA: 1989, p.14) Neste trabalho, concordamos com Wölfflin, porém, denomina-se essa permanência de estilo como sendo a constante estética da vertigem, e não apenas do Barroco, como quis Wölfflin, ou de neobarroco, segundo Severo Sarduy ou Omar Calabrese

Para Affonso Ávila, a força e o retorno do Barroco estão na “prevalência visual”, ou seja, no barroco dos séculos XVII e XVIII, assim como no século XX, e, por que não, até o momento contemporâneo, tem um acentuado fluxo de mensagens visuais. Esta exploração da força visual das mensagens acaba por criar um ambiente propício para a exuberância de estéticas que rompem os padrões clássicos.

O barroco representou um desses períodos de prevalência do visual, como viria a ocorrer mais tarde com o século vinte, cuja informação ao nível de *mass-media* se efetua preponderantemente no plano ótico, através da televisão, do cinema, da fotografia, do anúncio luminoso, do cartaz. Se o circuito de visualidade de nosso tempo opera uma determinada mensagem, de conteúdo ideológico ou simplesmente promocional, também o Seiscentos e seus desdobramentos possuíam a sua mensagem, a ser levada ao consumidor por outros meios condutores, mas objetivando ao mesmo fim persuasório. (ÁVILA: 1994, vol. II, p. 186)

Por isso, esta segunda maneira de observar o Barroco demonstra a força da estética do período baseada em sua multiplicidade, na sua desobediência das normas clássicas, características que lhe conferem seu status de permanência e que possibilita observarmos suas expressões para além dos séculos XVI, XVII e XVIII. Tem-se, assim, uma constante que está sempre prestes a emergir do oculto e vasto oceano do pensamento, como uma expressão da

indignação da compreensão da condição humana, como um ser entregue às suas contradições e incertezas. Neste sentido, acredita-se que não exista um barroco, mas a constante e a estética da vertigem, que puderam ser sentidas, tanto no Gótico da Idade Média, no Barroco da Idade Moderna, quanto na atualidade do Pós-modernismo.

3.4 - BARROCO E INTERTEXTUALIDADE

O ecletismo é uma das marcas do Barroco, como nos afirma Francastel, e este ecletismo, esta variedade de formas que surgem em suas expressões estéticas, tem por causa a intertextualidade, o uso constante de citações de outras culturas (elementos típicos das colônias – chinesismos e orientalismos, por exemplo), de outros movimentos artísticos (elementos formais e simbólicos herdados da arte medieval, do Renascimento e do Maneirismo), e de outras formas de expressão (formas estéticas e estruturas dos tratados alquímicos).

Tem-se assim o sentimento de que, se há alguma coisa que caracteriza em arquitetura o período contemporâneo da reunião do Concílio, não é a criação de um estilo original e homogêneo, mas o ecletismo do gosto, e isto tanto se considerarmos vários monumentos como cada um deles em especial. (FRANCASTEL: 1973, p. 380)

Esta possibilidade de misturar diversas referências as mais distantes possíveis se dá devido à liberdade expressiva conferida à arte do período Barroco. Essa liberdade, segundo Wölfflin, é uma das características barrocas, quando o teórico define o renascimento por suas formas fechadas (cf. WÖLFFLIN, 1989). As formas do Renascimento estão cercadas de regras, como, por exemplo a da medida áurea; enquanto o Barroco caracteriza-se por suas formas abertas. O Barroco é menos submetido às regras que restringem sua expressividade, e, embora seja uma arte influenciada pela Igreja Católica, principalmente na Europa latina, o fato de buscar atingir o emocional de seus observadores libertou o artista deste período para buscar formas mais variadas e transmitir as mensagens da religião, atingindo o campo sensível e emocional, em vez de apenas a consciência racional dos fiéis.

Em cada produção barroca pode-se observar a mistura de seus elementos tradicionais e a citação de elementos locais, ou de diferentes territórios. Podem ser observadas, em construções barrocas no Brasil, influências de elementos orientais denominados chinesismos, como ocorrem nos retábulos da Igreja de Nossa Senhora do Ó (início do século XVIII) em Sabará, Minas Gerais, ou na cúpula da Igreja de São Francisco em João Pessoa, na Paraíba (séc. XVI – XVIII).



(6)

Retábulo pintado com motivos chineses da Igreja de Nossa Senhora do Ó – Sabará – séc. XVIII

Estas características, o ecletismo e o uso constante da citação, aproximam ainda mais a expressão estética do estilo Barroco da expressão estética contemporânea referente ao Pós-modernismo, demonstrando que, assim como a constante clássica é uma permanência que retorna intermitentemente, existe uma outra constante, a da vertigem, que também se mostra permanente na representação estética da história da arte humana.

Como afirmado, a influência do Oriente e das culturas coloniais deixou sua marca profunda no exacerbado pensamento e gestos barrocos. Neste sentido, um processo constante de citação das mais diversas e díspares representações invadia a arquitetura, a pintura, a escultura e todas as formas de expressão estética do período. Desta forma, pode-se considerar que a estética do final do século XVI ao XVIII tem uma forte tendência à intertextualidade. Lembramos que partimos do conceito de Roland Barthes (2004) sobre intertextualidade: uma expressão de multiplicidade, elaborado na mistura de diversas culturas.

(...) a teoria da intertextualidade supõe uma apropriação mútua dos autores e dos textos que é feita para abarcar aquela apropriação que o barroco ibérico sofre aqui, fazendo-se barroco brasileiro, a exemplo do que acontece com a escultórica barroca mineira, não obstante dar-se em ouro local, madeiras locais e pedra - sabão. (MOTTA: 2011, p. 241)

A citação e a paródia, como elementos essenciais da expressividade deste período, não eram consideradas cópias no sentido negativo que se difundiu a partir do Romantismo, mas como recurso usual e alimentado por diversos manuais de representação, sendo um dos mais conhecidos a *Iconologia* de Cesário Ripa. Como afirma L. G. Machado, esta ação não era repudiada naquele período:

(...) não se estabelecera aquele horror ao plágio destinado a transformar-se numa das cabeças-de-turco da crítica do século passado e, ainda, do atual, que ambos cederam ao exagero personalista da estética romântica para a qual a obra-de-arte, digna do nome, só era a nascida dos impulsos interiores do criador original. (MACHADO: 1973, p. 241)



(7)

Igreja e Convento de São Francisco – Paraíba – séc. XVI – XVIII

Os azulejos barrocos do século XVIII, assentados no claustro da Igreja de São Francisco, entre 1746 e 1748, são um exemplo deste processo, como foi visto anteriormente. Os fabricantes de azulejos portugueses que desenvolveram os painéis do claustro copiaram as gravuras do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos*, que, por sua vez, utilizara as gravuras selecionadas e reproduzidas a partir dos 103 emblemas de Horácio, de 1608, de Otto Van Veen (1556 – 1629) (SINZIG 1933; FRAGOSO, s/d). Percebe-se, ainda, que mesmo na obra de Otto Van Veen, esta rede de intertextualidades, permanece intensa, pois o artista deixa evidente uma quantidade de influências em suas obras, influências que vão da antiguidade clássica, da mitologia grega, da obra de Cesário Ripa, até referências ao hermetismo e às imagens das gravuras dos tratados alquímicos da época (DUGNANI: 2012). Esta rede de influências e citações constituía uma ação recorrente no período, não demonstrando, como afirmou Lourival Machado, o “horror ao plágio”, mas pelo contrário, um estilo, uma constante.

Analisando o painel *QUIS DIVES? QUI NIHIL CUPIT* (na tradução de Frei Sinzig de 1933: *Quem é rico? Quem nada ambiciona*), pode-se ver a mistura da representação clássica e mitológica de Hércules pisando os cupidos que estão deitados sobre coroas e tesouros. Nesta representação, vê-se claramente a força da citação e da intertextualidade da produção da época: o ideal relacionado à religião católica tendo, por um lado, o desapego aos bens materiais (tesouros) e, por outro, as paixões (cupidos), por meio da representação da citação de personalidades mitológicas (Hércules, cupidos). Para se notar esta intertextualidade entre culturas, basta observar as ruínas em arquitetura greco-romana convivendo com uma citação das culturas das colônias, onde um dos reis que oferecem coroas para Hércules está usando claramente um enfeite de penas, um cocar. Neste exemplo, pode ser observada a mistura de discursos, a multiplicidade de culturas que convergem para a mesma representação, para a mesma imagem. Este é um exemplo do que Barthes definiu como intertextualidade, e, no caso de nossos estudos, trata-se de um modelo que proliferava entre os séculos XVI e XVIII.



(8)

Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748):

QUIS DIVES? QUI NIHIL CUPIT

*Cada mimese desse tipo é um protesto contra a
insuficiência do eu, seja em relação à alteridade, para
viver o desejo de ser muitos “eus” rompendo a identidade
e a unicidade do ego, seja em relação à temporalidade,
para impedir a decadência da própria imagem e reduzir o
outro grande desejo, ser imutável e indestrutível.*

CANEVACCI

IV - O PÓS-MODERNISMO E AS MUITAS FACES DO CONTEMPORÂNEO: O ESPELHO QUEBRADO

Condição Pós-moderna (LYOTARD, 2000) ou Hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), ou talvez, ainda, Modernidade Tardia (ARAÚJO, 2008), Modernidade Líquida (BAUMAN, 2008), ou Neobarroco (SARDUY, 1987); ou, quem sabe, chegar à conclusão de que jamais, sequer fomos modernos (LATOUR, 1994)... Mediante estas indagações, como se pode denominar este momento contemporâneo?

Mais árduo do que tentar nomear o momento contemporâneo talvez seja saber definir sua existência, pois as opiniões são extremamente contraditórias, gerando polêmicas aparentemente insolúveis. Para Terry Eagleton, o 11 de Setembro marca o momento em que o Pós-modernismo se aproxima do fim. Já para Jürgen Habermas o projeto moderno ainda não se esgotou (ARAÚJO, 2008). Segundo Ciro Marcondes Filho: “(...) não há e nunca houve um pós-moderno (...)” (2003: p. 10). E Charles Jenks, em 1972, já defendia, com a demolição de um projeto de Le Corbusier, o nascimento do Pós-modernismo na arquitetura (cf. BENETTI, 2004). Esta é a face, ou melhor, são as múltiplas facetas do que ainda se reluta em denominar, com muitas polêmicas e restrições, de Pós-modernismo.

Embora o termo “pós-modernidade” seja problemático porque parece indicar uma grande ruptura na história do individualismo moderno, o fato é que ele é adequado para marcar uma mudança de perspectiva nada negligenciável nessa mesma história. (LIPOVETSKY: 2004, p. 22)

Embora estas polêmicas estejam aparentemente longe de se esgotar, algumas características unem as diversas nomenclaturas e períodos que definem o contemporâneo no sentido estético: os processos de intertextualidade (citação e paródia, por exemplo), a multiplicidade das formas, os jogos de linguagem que criam discursos labirínticos, o gosto pela complexidade, o hibridismo, as incertezas epistemológicas. Estas características são o ponto de convergência que será utilizado para arquitetar a retórica da análise do momento contemporâneo, cujo termo por nós elegido é pós-modernismo, e que convive com uma constante estética denominada, pelo seu excesso lúdico e pelo intenso uso da intertextualidade, de estética da vertigem.

Entende-se o conceito de Pós-modernismo menos como um movimento e mais como sintoma de uma constante que ressurge ciclicamente, de tempos em tempos, nos hiatos de

desobediência à racionalidade, ao clássico, à norma. Entende-se o Pós-modernismo, por uma visão sincrônica, como um sintoma da constante da vertigem, sintoma este que foi possível verificar, também, como um sintoma intenso no período Barroco.

Além disso, deve-se ressaltar também a preferência deste debate em se utilizar o termo Pós-modernismo, em detrimento de Pós-modernidade. O que levou a essa escolha, primeiramente, foi o fato de discutir, em primeiro plano, a questão estética, ou seja, a comparação das estratégias do discurso da imagem em diferentes períodos de tempo. Em segundo lugar, além da questão estética, o que motivou a utilização do termo Pós-modernismo, foi a argumentação que Terry Eagleton desenvolveu em seu prefácio do livro *As Ilusões do Pós-modernismo* (1998), onde ele diferencia o conceito de Pós-modernismo e Pós-modernidade. Para Eagleton, o Pós-modernismo refere-se a uma “forma de cultura contemporânea” (p. 07), enquanto a Pós-modernidade “é uma linha de pensamento” (p. 07).

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.

[...]

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON: 1998, p. 07)

Dessa forma, aqueles sintomas considerados cíclicos e que são renomeados a cada momento histórico – quando eclodem suas características, seus excessos e suas desobediências – na contemporaneidade, serão denominados como pós-modernismo, pois, nesta pesquisa, o debate parte da questão estética, portanto, cultural.

Finalmente, o conceito de Pós-modernismo será entendido como um fenômeno cultural no qual se pode perceber, em sua produção estética, de forma cíclica, sintomas e características encontradas em outros momentos da história.

As características principais que compreendem a expressão estética do Pós-modernismo, e, conseqüentemente, o Barroco, são os excessos expressivos de suas formas – seu aspecto decorativo; o uso intenso de estratégias intertextuais (citação, paródia); os jogos poéticos - as metáforas, as estruturas labirínticas (enigmas, emblemas, metatextos, os espelhamentos, a *mise en abyme*, as construções cíclicas, o ilusionismo, as personificações, as alegorias); as formas antitéticas – as contradições, por isso, seu ecletismo, sua multiplicidade, sua mistura de estilos; o uso do lúdico, a valorização do mito em detrimento da razão; o

afastamento dos conceitos absolutos; a complexidade, o hibridismo, as incertezas epistemológicas, a vertigem, a irregularidade, além do gosto pelo movimento no sentido mais amplo, o movimento como mobilidade, o gosto pela mobilidade estética, formal, emocional, conceitual, social, cultural.

Ou seja, o sujeito contemporâneo que se expressa pelo Pós-modernismo, assim como o sujeito entre os séculos XVI e XVIII, que se expressava pelo Barroco, tem em comum este universo flutuante que, se outrora fora influenciado fortemente por questões religiosas (a tensão entre a Reforma Protestante e a Contrarreforma) e científicas (as descobertas ligadas à astronomia, onde, por exemplo, a visão do universo elíptico de Johannes Kepler rompeu com a racionalidade central e clássica das órbitas circulares), no momento contemporâneo são influenciados principalmente pelas incertezas que atingem os discursos que mantinham as estruturas sociais aparentemente estáveis (família, estado, religião, ciência), ou seja, o “declínio das metanarrativas” (STRINATI: 1999, p. 220). Novamente, a estética que melhor expressa essa instabilidade, esses paradoxos, essas contradições que se apossam do pensamento contemporâneo é a constante da vertigem. O espelho não só se quebrou, fragmentou-se em diversos pedaços que refletem a expressão da contemporaneidade.

4.1 – A IMAGEM NO PÓS-MODERNISMO: INTERTEXTUALIDADE E CONTRADIÇÃO

Assim como no Barroco, a imagem produzida no Pós-modernismo é uma imagem enigmática, emblemática, carregada de contradições, citações dos estilos mais diferentes, das mais remotas origens e da menor probabilidade de combinação. “Ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são talvez, os temas que dominam as práticas culturais do pós-moderno.” (BENETTI: 2004, p. 36)

Estas imagens, por causa disso, são carregadas de ironia, apresentando-se como uma colagem múltipla, fragmentada e eclética das mais diferentes referências e origens, inclusive fazendo citações diretas ao próprio Barroco.



(9)

Cena do videoclipe do grupo REM
Losing my Religion, do álbum *Low*, de 1991.



(10)

Descida da Cruz, entre 1600 e 1604

Michelângelo Caravaggio.



(11)

Campanha *Pure Smirnoff*, anos de 1990

Quando, por exemplo, observa-se o videoclipe da música *Losing my Religion* do grupo REM, lançado com o álbum *Low*, de 1991, fica clara a relação de intertextualidade entre o Barroco e o Pós-modernismo: a antítese entre claro e escuro, a dramaticidade, as curvas e diagonais da composição são algumas características comuns entre as duas produções estéticas. Elas guardam uma semelhança muito evidente, pois o videoclipe faz uma citação direta à obra de Caravaggio.

Reportemo-nos, por exemplo, à publicidade da vodca Smirnoff dos anos de 1990: em seu jogo retórico, a contradição torna-se a força vital de sua expressividade, pois, no jogo de oposição e rompimento da lógica repetitiva dos admiradores vestidos que observam quadros de nudez, a inversão da nudez dos observadores cria um estranhamento que atrai o público pela inesperada ironia. Este é um típico jogo nas imagens barrocas: a questão do inesperado, da exploração dos limites da forma, outrora tão importantes para os artistas do Renascimento.

Neste sentido, Diego Velázquez, em uma de suas pinturas mais afamadas, *As Meninas*, nos oferece um jogo contraditório e labiríntico quando, em primeiro plano, temos a Infanta Margarida cercada por suas pajens e, supostamente, tal menina da nobreza se torna tema do quadro. Porém, quando se observa melhor, Velázquez nos sugere que não está a pintar a Infanta, mas, sim, aqueles que posam mais à frente e que são observados pelo pintor, que aparece à esquerda do quadro, por trás de outro chassi de tela, segurando seu pincel e palheta. Ele observa diretamente para fora da pintura, como se buscasse os que estão fora. Mas quem ele observa? Este enigma já foi solucionado anteriormente: basta observar mais ao fundo um espelho e dois vultos refletidos, pois lá estão o motivo do quadro: os Reis de Espanha, Filipe IV e Mariana de Áustria. Velázquez cria uma oposição do que se vê e o que se pinta, entre a pintura e o reflexo, que confunde a interpretação das imagens representadas no quadro. Este jogo labiríntico, *mise en abyme*, comum ao período barroco, repete-se com frequência no Pós-modernismo.



(12)

As Meninas (1656 – 1657)

Diego Velázquez (1599 – 1660)

V - O BARROCO E O PÓS-MODERNISMO, OU A ESTÉTICA DA VERTIGEM

A contradição, a multiplicidade, o ecletismo, a colagem de estilos são marcas do Pós-modernismo, assim como o são para o Barroco. E esta contradição pode ser vista até mesmo nos teóricos que conceituam os dois períodos, como nas citações que apresentamos a seguir.

Não há e nunca houve um pós-moderno, a não ser na fantasia daqueles que, ávidos de um novo “ismo”, buscavam algo para substituir o vazio intelectual que nos assolou nos anos 90. Que tenha havido um “estilo” pós-moderno na arquitetura, na arte, na literatura, isso ainda não justifica uma época; no máximo, uma moda. (MARCONDES FILHO: 2003, p. 10)

O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, Renascimento e Barroco, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. (HANSEN: 2008, p. 170)

O Barroco e o Pós-modernismo mantêm sua irmandade, até na polêmica de sua existência, por isso, iniciamos este capítulo com a afirmação de que ambos não existem, para salientarmos que tanto o Barroco quanto o Pós-modernismo guardam consigo a semente da contradição, por isso opiniões tão adversas. Entretanto, queremos deixar evidente que não concordamos, neste ponto, com nenhuma das posições acima, nem com Ciro Marcondes Filho, quando ele afirma que “Não há e nunca houve um pós-modernismo (...)” (2003: p. 10), nem com João Adolfo Hansen, quando afirma que “(...) o Barroco nunca existiu historicamente (...)” (HANSEN: 2008, p. 170). Porém, nestas negativas, reafirma-se a relação de proximidade estética destes dois períodos, que, de maneira mais ampla, estão assentados na multiplicidade, no ecletismo e na contradição.

Reforçamos que o Pós-modernismo não mantém apenas uma relação direta de citações de obras e formas da estética do Barroco, mas como uma relação mais ampla das estruturas de seu pensamento e estratégias. O Pós-modernismo, além de citar diretamente as formas do Barroco, emprega estratégias comuns à sua estética, a saber: o excesso decorativo e metafórico, as estruturas labirínticas e em abismo (*mise en abyme*), as citações e a multiplicidade eclética causada por sua permanente busca de intertextualidade. Estas características comuns é que levam a afirmar a semelhança entre a produção estética e o pensamento desenvolvidos tanto no Barroco como no Pós-modernismo. Este fenômeno faz pensar que ambos podem ser

considerados como expressões constantes, por isso reafirma-se a ideia de considerar Barroco e Pós-modernismo a constante da vertigem.

Esta visão do Barroco e do Pós-modernismo como momentos estéticos sincrônicos, ou seja, que vão além de sua classificação histórica e anacrônica, não são exclusividade desta pesquisa, mas podem ser vistas em outras análises. Por exemplo, a visão do Barroco como uma “função operatória” já é assinalada por Gilles Deleuze, quando o pensador investigava o mesmo através do pensamento de Gottfried Leibniz em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Da mesma forma, o Pós-modernismo era “conceito periodizador” formulado por David Harvey em seu livro *Condição Pós-moderna*. Ambos deixam transparecer que é possível pensar o pós-moderno, assim como o Barroco, relacionados ao conceito de constante da vertigem, pois tais estudiosos pensam, consecutivamente, Barroco e Pós-modernismo menos como movimentos artísticos de um determinado período histórico e mais como operações e conceitos. Quem estabelece um questionamento sobre tal ponto é Harvey: “Será o pós-moderno um estilo (...) ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (...)”? (HARVEY: 1996, p. 46). Deleuze, por sua vez, afirma:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. (...) Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (DELEUZE: 2009, p. 13)

Desta maneira, a partir das reflexões feitas, pretende-se considerar, tanto Barroco, como Pós-modernismo, como tendências que demonstram estratégias comuns na produção estética, assim como em seu pensamento. A contradição, a intertextualidade, o excesso decorativo, os jogos de linguagem, dentre outras características, apresentam estes dois momentos como sendo esteticamente análogos e, por isso, consideramos que demonstram semelhanças em seu pensamento e em suas formas de expressão. Apresentam-se, pois, estas características, como uma espécie de constante que retorna, como já foi mencionado por nós, assim como as dobras descritas por Deleuze ao analisar Leibniz, as quais serão mais bem discutidas nos próximos capítulos. A partir de suas constantes, as constantes da vertigem, o Barroco e o Pós-modernismo serão considerados representações pertencentes a uma estética comum, a estética da vertigem.

5.1 - O SUJEITO BARROCO E O SUJEITO DO PÓS-MODERNISMO: O ESPELHO ENTERRADO E O ESPELHO QUEBRADO

Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, denominou o sujeito contemporâneo de sujeito pós-moderno e afirmou que a identidade do mesmo se caracteriza por uma “celebração móvel” (HALL: 2004, p. 13). Já Carlos Fuentes, em *O Espelho Enterrado*, diz que a identidade no barroco, perante aos deslocamentos da arte, reflete a nossa constante mudança: “O barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a um espelho em que, constantemente, podemos ver a nossa identidade em mudança” (FUENTES: 2004, p. 196). Assim como Fuentes vê no Barroco uma arte de deslocamentos que refletem as mudanças do sujeito, Jean-François Lyotard, em *A Condição Pós-moderna*, observa que nos, jogos de linguagem, constantes no Pós-modernismo, parece que o sujeito social passa a se dissolver: “Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito social que parece dissolver-se.” (LYOTARD, 2000, p. 73). Nestas três visões, o que desperta mais interesse é, a cada pedaço recolocado deste quebra-cabeça, a cada fragmento quebrado do espelho que é colado, mais analogias se encontram entre o Barroco e o Pós-modernismo. Por isso, afirmamos que, para entender a constante da vertigem, que influencia a produção estética da imagem, é preciso entender e comparar a identidade que compõe os sujeitos que se estruturam em ambos os períodos estudados através de suas expressões estéticas. Nestas analogias se revela o pensamento estético e, conseqüentemente, o raciocínio cultural que aproxima estes dois sujeitos.

A expressão plástica formada a partir da unidade de formas múltiplas no período Barroco foi observada por Heinrich Wölfflin, quando o pesquisador criou as suas categorias para diferenciar a arte na renascença e no Barroco. No livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, Wölfflin definiu a renascença e o período Barroco a partir de cinco características que se opunham. Para ele, o Renascimento seria linear, tenderia a demonstrar uma forma fechada, a ter uma composição plural, valorizando os planos. Ele também apresentaria uma clareza absoluta. Já no Barroco, que, é pictórico, demonstra-se uma forma aberta, a busca pela unidade, valorizando-se a profundidade e apresentando uma clareza relativa.

Os artistas do Renascimento criam suas obras valorizando as linhas (linear), as quais guiam o olhar do observador por meio da perspectiva. Trata-se de uma expressão racional que apresenta regras rígidas (forma fechada), compostas por diversas partes, e formas independentes (pluralidade). Conseqüentemente, temos aqui composições que se dispõem nas



(13)

Crucificação (1502-03)

Rafael de Sanzio (1485-1520)

obras em camadas planas (planos); e a iluminação das cenas seria uniforme e total (clareza absoluta). Contudo, a pluralidade do renascimento está em se criar cenas que, embora estejam intrinsecamente amarradas à composição, apresentam uma autonomia condicionada ao todo.

Os artistas do Barroco, por sua vez, executam obras mais carregadas e decorativas, em que as massas se misturam e os limites do objeto se confundem (a presença do pictórico). Portanto, não é mais a linha que guia a visão, como no renascimento, mas a luz, que, focada na cena principal, escurece tudo ao redor, fazendo com que os corpos e formas se misturem (clareza relativa) e a cena ganhe dramaticidade e movimento. Há, nisso, uma valorização da profundidade, em detrimento das cenas planas, pois os corpos se sobrepõem formando um todo complexo de múltiplas formas que se misturam e se fundem, e se tornam uma só composição. Por conseguinte, a unidade barroca é feita por diversos corpos contorcidos que se sobrepõem.

Em ambos os estilos a unidade é o objetivo (...), mas no primeiro caso ela é obtida pela harmonia das partes livres, enquanto no segundo é obtida pela união das partes em um único motivo, ou pela subordinação de todos os demais elementos ao comando incondicional de um único elemento. (WÖLFFLIN: 2000, p.19)

Observa-se, nas conclusões de Wölfflin, que a expressão visual da arte no barroco se compõe a partir de um jogo de contrários que se reúnem em torno de um conceito ou a partir da sobreposição das formas que se confundem em meio à escuridão na qual vagam e à qual são lançadas. Então, os limites destas formas se confundem. “O Barroco, segundo Wölfflin, apresenta unidade a partir da repetição das diferentes partes da decoração (talha, por exemplo) sobrepostas.” (DELEUZE: 1988, p.35)

Esta unidade dos múltiplos que se expressa a todo momento no Barroco foi observada por Gottfried Leibniz como uma característica da alma do século XVI, do próprio sujeito barroco. Gilles Deleuze afirma que esta característica Leibniz importou dos pensadores neoplatônicos. Ela é denominada mônada, ou seja, uma reunião das multiplicidades formando “um estado uno”



(14)

Descida da Cruz (1611 – 1614)

Pier Paul Rubens (1577 – 1640)

Sabe-se que nome dará Leibiniz à alma ou ao sujeito como ponto metafísico: mônada. Ele encontra esse nome entre os neoplatônicos, os quais serviam dele para designar um estado do Uno: a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma “série”. (...) Explicar – implicar- complicar formam a tríade da dobra, de acordo com as variações da relação Uno – múltiplo. (DELEUZE: 2009, p. 46)

Michel Montaigne (1533–1592), no final do século XVI, parece ter sentido a contradição que surgia em sua época como ninguém, pois através de seus escritos assistemáticos, conseguia descrever de maneira subjetiva, o cenário de sua época, e representar a imagem do homem que compunha esta paisagem conturbada. No *Livro Primeiro* dos *Ensaio*s, no capítulo *Por Meios Diversos se Chega ao Mesmo Fim*, Montaigne descreve o homem da seguinte maneira: “Na verdade, o homem é um sujeito maravilhosamente vão, diverso e ondulante: é árduo estabelecer sobre ele um julgamento constante e uniforme.” (MONTAIGNE: 2010, p. 45) Esta afirmação vai ser uma constante no pensamento humanista a partir do século XVI, que, conseqüentemente, se refletirá na expressão visual da arte barroca. “Somos todos feitos de peças separadas, e num arranjo tão disforme e diverso que cada peça, a todo instante, faz seu próprio jogo.” (MONTAIGNE: 2010, p. 210)

Jean Starobinski, ao comentar a análise que Montaigne faz da relação do ser humano com as condições instáveis do Barroco, descreve, de alguma maneira, o momento contemporâneo, o Pós-modernismo, a era da incerteza. A globalização, com sua multiplicação de sistemas de signos, sua mistura de culturas e o conseqüente declínio das metanarrativas, faz dos discursos ideológicos outrora estáveis um jogo de misturas de contradições que buscam uma unidade, mesmo que provisória. Entretanto, enquanto Montaigne trata das maravilhas que chegavam dos outros continentes, mediante as grandes navegações marítimas que interligavam o mundo e as diversas culturas, para o sujeito pós-moderno, estas maravilhas que chegam, misturando culturas, navegam também, mas pelas transmissões de um mar virtual das redes digitais. O mundo do Pós-modernismo, com suas releituras, remixagens, reciclagens, parece requerer e buscar, como no Barroco, um modelo fixo que se perdeu, um exemplo, uma certeza, em vez de ter de vagar por uma claridade relativa, contorcido em meio a uma complexidade que parece apenas aumentar suas incertezas.

Montaigne percebeu-lhes de maneira mais aguda sua aptidão para deixar-se mobilizar, alterar, permutar – em suma, sua qualidade de passagens, no sentido ambíguo da palavra. (...) O exemplo não é um termo fixo, que se eleva e brilha para além das vicissitudes do mundo corruptível. É um elemento desse mundo desordenado, um instante de sua oscilação, uma figura do fluxo universal. O curso do tempo, o malefício da multiplicidade arrastam

e destituem o exemplo, despojam-no de toda preeminência, de todo privilégio de permanência. A figura paradigmática perde a autoridade universal de que fora investida, retorna à existência acidental de que não é mais do que uma das manifestações. A regra presumida se dissolve e se reabsorve na irregularidade do universo fenomênico. Em compensação, o espetáculo do mundo histórico e natural, enriquecido nesse século por tantas maravilhas assinaladas em outros continentes, adquire um aspecto inesgotável e pululante: talvez prevaleça a insegurança, ao termo do alargamento enciclopédico dos “quadros” e “histórias”, que, a despeito do esforço de nomenclatura e de classificação, recusam deixar-se os limites do saber tradicional. Os monstros, os jogos da natureza reivindicam o direito de figurar na mesma condição que as formas regulares (...). O desvio é doravante apenas uma das vias possíveis: o escândalo do desvio se abole quando desaparece o privilégio de um fim e de um caminho indiscutíveis. “A identidade com um dado exemplo nunca é absoluta” (Montaigne, III, XIII, p. 1070; T. R., p. 1047– *Da experiência*) (...). (STAROBINSKI: 1993, p. 27)

Observando-se a análise do pensamento de Montaigne sobre o homem do mundo que se torna instável, tem-se a impressão de que o autor do século XVI poderia estar escrevendo, não somente sobre o sujeito do Barroco, mas também sobre nós, sujeitos do período contemporâneo, do Pós-modernismo. Stuart Hall, também, ao descrever o sujeito do Pós-modernismo, poderia ter a sua análise confundida como um texto que reflete sobre o pensamento de um sujeito entre os séculos XVI e XVIII. Estas descrições apenas não são trocadas, por causa das denominações diferentes de cada época e de cada autor. Os dois períodos poderiam ser descritos através de um certo relativismo nos paradigmas da sociedade, e dependente das condições históricas, onde as identidades, assim como as metanarrativas não são absolutas, e onde diversas culturas e ideologias se unem causando incertezas no campo simbólico.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade completamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL: 2004, p. 12-13)

Ao comparar as maneiras que diferentes teóricos analisaram e descrevem os sujeitos que se formaram nestes dois diferentes períodos históricos, a saber, o sujeito do Barroco e o do Pós-modernismo, torna-se visível a semelhança entre ambos, e, conseqüentemente, com as formas de representação estética que utilizaram para expressar suas ansiedades, sua cultura, seus sentimentos. O mundo destes dois sujeitos se apresentava dominado por instabilidades políticas, por mudanças profundas no conjunto do conhecimento humano, por questionamentos radicais sobre a moral, a ética e a expressão estética. Ou seja, a incerteza une o sujeito do Barroco e o do Pós-modernismo em uma constante cíclica, uma vertigem simbólica, um furacão de dúvidas e inseguranças. Deste pensamento é que surge e ressurge a constante da vertigem e, por conseguinte, uma estética baseada na contradição, na antítese, no excesso decorativo, na intertextualidade de culturas. Por isso, cada vez mais se torna uma certeza, por mais paradoxal que pareça, depois de tudo o que foi visto, o fato de que a união de multiplicidades e a complexidade que compõem o pensamento contemporâneo do Pós-modernismo, encontra analogia com o pensamento do início da Idade Moderna, a partir do século XVI.

Assim como o sujeito do Barroco, que sofreu os efeitos da enxurrada de informações que o desenvolvimento das tecnologias de reprodução, por meio dos meios de impressão, propiciou, o sujeito do Pós-modernismo sente os efeitos do maremoto de informações oferecidas a cada segundo pelas teias e redes dos meios digitais. Com este paralelo, pode-se perceber como os dois sujeitos, de épocas tão diferentes, acabam por se assemelhar, em sua expressividade plástica, encontrando maneiras comuns de como compreender e representar um mundo cada vez mais complexo e múltiplo. Por isto, torna-se necessário ressaltar a importância em compreender a expressão do pensamento através das representações visuais do seu tempo, pois, desta forma, é possível que se possa entender melhor os anseios e inquietações que compõem o sujeito.

VI - O BARROCO E O PÓS-MODERNISMO: NAVEGAR ENTRE O PROFANO E O SAGRADO

Sempre que se observa uma sociedade de consumo, como tipicamente se caracteriza o período relativo ao Pós-modernismo, imagina-se um momento em que o sagrado é abandonado pelas maravilhas materiais, que a palavra divina é substituída pelo “bezerro de bronze”, pela imagem, assim como fez o povo de Moisés, enquanto aguardava no deserto. Porém, não se imagina como as estratégias do consumo são mais eficientes e dinâmicas do que a reflexão humana. Se a questão do consumo fosse dessacralizada, talvez este capítulo apenas viria para negar todo o esforço anterior em que se buscou encontrar analogias entre o Barroco e o Pós-modernismo, tendo em vista que a arte e o pensamento do Barroco têm como temas centrais a religião e os conflitos do sagrado, enquanto poderia se imaginar o Pós-modernismo como um período de abandono do sagrado, devido a ele estar inserido em uma sociedade de um capitalismo tardio, de hábitos selvagens quanto ao consumismo. Porém, a questão parece ter mais ramificações do que se esperava.

Primeiramente, não se pretende negar que se vive em uma sociedade de consumo e que as regras de mercado definem não somente questões econômicas, mas que o mercado define a moral, a ética, a estética, ou seja, o pensamento contemporâneo, em geral. Concordando-se com Zygmunt Bauman, antes de se tornar sujeito, o ser humano precisa se tornar mercadoria. Porém, refletindo sobre o conceito entre o sagrado e o profano, a partir do pensamento de Giorgio Agamben, pode-se encontrar uma analogia entre o Barroco e o Pós-modernismo relativa à constituição do sagrado.

Neste sentido, não se considera a expressão contemporânea do Pós-modernismo, principalmente a publicidade, como profana, e a expressão artística do barroco como sagrada, pois acredita-se que ambas tratam do sagrado. O que muda é o objeto de veneração: entre os séculos XVI e XVIII, a Igreja Católica considerava sagradas as imagens e o texto que tinham inspiração nos dogmas da Igreja e na Bíblia. No pós-modernismo, trocou-se o discurso eclesiástico pela mercadoria, pelo produto industrializado. Dessa forma, ainda hoje as imagens do Pós-modernismo, como as da publicidade, por exemplo, são objetos sagrados e não profanos. Esta é uma outra semelhança entre as expressões contemporâneas e barrocas.

Desta forma, outra questão que une o pensamento e a estética do Barroco à do Pós-modernismo é a ligação através do sagrado. No Barroco, o culto ao sagrado se dá pela ligação do período com as questões relacionadas à Contrarreforma, pela expressão do ideal religioso

realizada pelos artistas do período. Essa questão é evidente quando se analisam as expressões estéticas do Barroco. Mas, e quanto ao Pós-modernismo? Como uma sociedade ligada à aparência, ao hedonismo e ao consumo pode-se afirmar pelo sagrado? Para dar esta resposta, deve-se buscar pela análise de Agamben em seu livro *Profanações*, mais precisamente em seu ensaio *Elogio da Profanação*.

Na visão de Agamben, apoiada em um fragmento póstumo de Walter Benjamin – *O Capitalismo como Religião* – mais do que um sistema econômico, o capitalismo, em sua fase tardia, apresenta o consumo, os produtos como espetáculo, pois um objeto espetacularizado se torna não um objeto dado ao uso comum, à profanação, mas, sim, um símbolo a se louvar. Desta forma, se o produto é sagrado, o capitalismo torna-se uma forma de religião.

O Capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. (AGAMBEN: 2007, p. 62)

Sendo o sagrado aquilo que está fora de alcance do uso comum, provavelmente, este é o motivo que se acaba projetando-o no campo da perfeição. Para os gregos, no campo do logos, do ideal, da razão; para os cristãos, no paraíso, na dimensão do equilíbrio absoluto, na sede pelo sagrado. Logo, este está sempre relacionado ao porvir. O tempo do sagrado coincide com a definição de Santo Agostinho: é a espera, o presente do futuro (FIORIN: 1996, p. 132). Já o ato de profanação está centrado em se oferecer aquilo que outrora era inalcançável. A profanação traz para o uso comum o objeto sagrado, fazendo com que o sagrado perca sua essência, sua luz.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN: 2007, p. 61)

O tempo da profanação é o passado, pois somente depois do ato consumado, de ser maculado, é que o objeto deixa de ser sagrado para se tornar profano. Agamben apoia seu discurso nas palavras de João XXII, em sua bula *Ad conditorem canonum*, quando o sacerdote descreve a questão do consumo e se opunha à ordem franciscana:

O consumo, mesmo no ato do seu exercício, sempre é já passado e, como tal, não se pode dizer que exista naturalmente, mas apenas na memória ou na expectativa. Portanto, ele não pode ter sido a não ser no instante do seu desaparecimento. (AGAMBEN: 2007, p. 64)

É neste tempo que reside a grande estratégia do capitalismo tardio: a profanação do produto está no passado, logo, o querer está no futuro, na expectativa. Embora o consumo profane o objeto, esvazie sua dimensão do sagrado, o consumidor está sempre mirando o futuro, o que virá a consumir.

Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável. (AGAMBEN: 2007, p. 64)

O sagrado no consumo não está no ato da compra, mas no querer, no desejar o objeto que parece inalcançável. Neste sentido, a cada profanação de um objeto sagrado que vira produto, inúmeros outros objetos preencherão o vazio do querer através de uma contínua sacralização objetal, que permanece distante do uso comum, no imaginário do querer insaciável do consumo.

Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não-usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar. (AGAMBEN: 2007, p. 65)

Logo, considera-se o Barroco como a arte da Contrarreforma, principalmente o Barroco latino. Trata-se de uma arte cujo tema principal é o sagrado. Mas não se torna antagônico, a partir da visão de Giorgio Agamben, considerar as expressões do pós-modernismo influenciadas pelas questões do mercado como um pensamento estético que também serve ao sagrado. Contudo, neste caso, o sagrado representado pela questão mística é substituído pelo consumo. O culto aos santos e à palavra são substituídos pelo culto ao produto. Mesmo em relação ao sagrado, Barroco e Pós-modernismo encontram as suas semelhanças.

VII- ESTRATÉGIAS COMPARADAS DA IMAGEM BARROCA E DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA DO PÓS-MODERNISMO

Quando se vislumbra o contexto do período Barroco, é inevitável compará-lo ao contemporâneo, como foi apresentado anteriormente. A primeira comparação a se discutir entre o Barroco e o Pós-modernismo é a da analogia entre os dois períodos. Nos séculos XV e XVI, as grandes navegações levavam os modelos do Barroco europeu para todos os continentes, e transportavam, na volta, todo tipo de informações selecionadas das colônias para as metrópoles. Dessa forma, começava a surgir um multiculturalismo, não exatamente democrático, mas que possibilitava uma troca frequente de referências entre as duas partes: das colônias, riquezas e representações consideradas primitivas e exóticas; da metrópole, a religiosidade e as imposições civilizatórias. Enquanto ocorriam as grandes navegações, a prensa móvel e a tipografia traziam a grande revolução dos meios de comunicação da época. Com sua capacidade ampliada de reprodução mecânica, com seu potencial, segundo Marshall McLuhan, de estender a percepção humana muito além de seu espaço limitado pela distância, disseminavam-se as mais diferentes informações através dos textos impressos, constituindo uma nova mentalidade entre os sujeitos que figuravam no período: “(...) a explosão tipográfica estendeu as mentes e as vozes dos homens para reconstituir o diálogo humano numa escala mundial que atravessou os séculos.” (MCLUHAN: 1974, p. 195). A própria contradição, a incerteza, o excesso da expressão barroca é um sintoma, como dito anteriormente, da Contrarreforma, que teve seu início como uma resposta à Reforma Protestante de Martin Lutero (1483 – 1546), a qual foi potencializada pela capacidade da técnica da impressão mecânica de reproduzir e distribuir os textos deste autor. Por isso, destacam-se as navegações e a impressão como grandes influenciadoras que levaram ao surgimento do sujeito barroco.

Analogicamente, no panorama contemporâneo do Pós-modernismo, onde, novamente, a multiplicidade das técnicas utilizadas no Barroco são retomadas em grande intensidade – jogos labirínticos, antíteses, intertextualidade – parece que as grandes navegações do início da Idade Moderna retornaram, e, além disso, convive-se com uma nova grande revolução dos meios de comunicação: o desenvolvimento dos meios digitais. Contudo, se no início da Idade Moderna navegava-se com as caravelas, hoje, metaforicamente, navega-se através dos meios digitais, não mais pelos mares, mas pelas redes, teias virtuais que interligam o mundo e apresentam as misturas de culturas, ainda não tão democráticas, que se apresentam pelo processo denominado como globalização. Novamente, o sujeito é fragmentado pela quantidade imensa de informações e referências que inundam o pensamento contemporâneo. A este sujeito,

conceituado por Stuart Hall como “pós-moderno” (HALL, 2004, p.12), torna-se necessário aprender a se adaptar à velocidade de transformações que os meios digitais são capazes de imprimir à sociedade e à cultura contemporânea.

A partir desta visão, desenvolveremos os próximos capítulos, quando investigaremos, comparando a produção visual do Barroco e do Pós-modernismo, as semelhanças entre as estratégias do discurso visual, tendo em vista as analogias encontradas entre os dois períodos. Entendendo-se a proximidade entre o discurso visual entre Barroco e Pós-modernismo, acreditamos que será possível aplicar estas comparações nas análises das estratégias da constituição da imagem em diferentes momentos da história do pensamento humano.

7.1- DO MÉTODO DE ANÁLISE DE IMAGEM

As características principais que compreendem a expressão estética do Pós-modernismo, e, conseqüentemente, o Barroco, são os excessos expressivos de suas formas – seu aspecto decorativo; o uso intenso de estratégias intertextuais (citação, paródia); os jogos poéticos - as metáforas, as estruturas labirínticas (enigmas, emblemas, metatextos, os espelhamentos, as construções cíclicas, o ilusionismo, as personificações, as alegorias); as formas antitéticas - as contradições, por isso, seu ecletismo, sua multiplicidade, sua mistura de estilos; o uso do lúdico, a valorização do mito em detrimento da razão; o afastamento dos conceitos absolutos; a complexidade, o hibridismo, as incertezas epistemológicas, a vertigem, a irregularidade e o gosto pelo movimento, no sentido mais amplo, o movimento como mobilidade, o gosto pela mobilidade estética, formal, emocional, conceitual, social, cultural.

Levando-se em consideração as características labirínticas e enigmáticas, tanto da arte do período Barroco, quanto da produção contemporânea, denominada como Pós-modernismo, pretende-se analisar comparativamente estas expressões estéticas, considerando-as sistemas de signos visuais, por isto, como metodologia de pesquisa da imagem, buscar-se-á nas teorias dos signos os conceitos e instrumentos necessários para analisar comparativamente as estratégias de representação da produção barroca e do Pós-modernismo.

A partir dessa reflexão, toma-se a expressão “pós-moderno” como um objeto que – assim como seu sujeito, segundo Stuart Hall – ganha uma complexidade, dada a carga de incertezas e de rompimentos com conceitos estabelecidos. A produção estética das imagens na Pós-modernidade apresenta um jogo constante de citações, intertextualidades, de mistura de paradigmas estéticos dos mais díspares, e esse fator torna a análise do discurso visual um

desafio constante, por isso, propõe-se um método baseado nas análises de imagem realizadas por Roland Barthes.

O primeiro conceito emprestado da semiologia é o de intertextualidade de Barthes. A intertextualidade deverá guiar nossa observação da produção da imagem, tanto da imagem no Barroco, como na contemporaneidade. Entende-se a intertextualidade como uma série de interferências discursivas que cruzam culturas diferentes e distintas. Dentre as mais usadas, temos a citação e a paródia. De acordo com a teoria da intertextualidade, um texto, não necessariamente verbal, é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas em diálogo entre si.

(...) um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura. (BARTHES: 2004, p. 64)

Além do conceito de intertextualidade, a escolha da semiologia se deu pelo fato de que, ao se analisar os signos e sua organização, deve-se partir, segundo Barthes, de um campo mais concreto e objetivo para um campo mais abstrato e representativo. Ou seja, para Barthes, a análise deve seguir do “óbvio” para o “obtusos” – da denotação para a conotação: “(...) a imagem literal é *denotada* e a imagem simbólica é *conotada*” (BARTHES: 1990, p. 31).

Os sistemas de signos se dão à percepção, ao sensorial, primeiramente, pelo campo de sua materialidade, pelo campo de sua expressão. A parte material dos signos se apresenta a partir do significante que, segundo Ferdinand Saussure:

(...) não é a coisa puramente física, mas a impressão (*empreite*) psíquica (...) desse som), a representação que dele nos dá testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE: 1995, p. 80)

A imagem se organiza por uma relação entre signos denotados e signos conotados. O sistema de signos denotados equivale ao sentido literal, pois se apresenta a partir do campo do

significante, da imagem acústica, que tem por imperativo apresentar-se ao testemunho do observador para, a partir de associações convencionais, balizadas e constituídas nas relações sociais e culturais, se unir a um significado e representar-se como um signo, que potencializa-se para instituir um sentido.

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário. (SAUSSURE: 1995, p. 81)

Por outro lado, a imagem, como sistema de signos conotados, se institui a partir do campo do significado. Os signos conotados se apresentam a partir da outra parte que compõe o signo, a parte imaterial, o campo “mais abstrato”, cuja possibilidade de compor um sentido de uma mensagem depende, por um lado, do significante, de sua expressão, de sua materialização, do sensorial, e, por outro, das relações simbólicas, alicerçadas na linguagem em relação à constituição cultural formada nas relações sociais e em seus arbítrios.

Diremos, pois, que *um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação*; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos, cuja linguagem articulada forma o primeiro sistema. (BARTHES: 1992, p. 95)

Logo, para Barthes, são três mensagens constituídas a partir das imagens e esta será a ordem que esta pesquisa seguirá para analisar o discurso visual. A imagem se revela à percepção imediatamente como uma primeira mensagem, como “uma série de signos descontínuos” (BARTHES: 1990, p. 28). Contudo, este conceito é meramente operacional, pois a imagem revelada à consciência de um observador já é, imediatamente, alicerçada e contextualizada, tornando-se, inicialmente, uma mensagem literal. Ao reconhecer os objetos de uma imagem, ou, mesmo, ao se lançar uma hipótese sobre o que a imagem se assemelha, já se perde a inocência da imagem, relacionando-a a algum contexto. Neste sentido, a primeira e a segunda mensagens estão relacionadas desde a percepção da imagem à sua ancoragem em algum reconhecimento, alguma similaridade. A percepção e a busca de uma associação por similaridade da imagem, com um fenômeno, tornam-se atos intrinsecamente relacionados e simultâneos. Este é o momento da denotação, da relação literal entre signo e fenômeno na

imagem. Desta forma, estando as duas primeiras mensagens entrelaçadas, resta a terceira mensagem: a dos signos conotados.

A mensagem conotada, simbólica e cultural, em sua superfície se constitui em uma dificuldade em se estruturar a análise, pois, segundo Barthes, “(...) a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma lexia (uma imagem) é variável segundo indivíduos (...)” (BARTHES: 1990, p. 38). Ou seja, este sistema, observado em sua superfície, parece sempre indicar inúmeras, quase infinitas relações, onde a convenção necessária para que o sistema se torne compreensível (codificável e decodificável) pareça impossível de se constituir. Contudo, ao se analisar estas relações em sua verticalidade, alicerçando as relações simbólicas, o campo da conotação, nas relações literais, no campo da denotação, é possível constituir uma leitura, pois, numa análise profunda, os signos se tornam mais raros e mais relacionados, por isso, mais classificáveis.

A imagem em sua conotação, seria, assim, constituída por uma arquitetura de signos provindos de uma profundidade variável de léxicos (de idioletos), cada léxico, por mais “profundo” que seja, sendo codificado, se, como se pensa atualmente, a própria psichê é articulada como uma linguagem: quanto mais se “desce” à profundidade psíquica de um indivíduo, mais raros são os signos e mais classificáveis (...). (BARTHES: 1990, p. 39)

Para realizar a análise semiológica da imagem, primeiramente percebem-se e associam-se, por semelhança, os signos apresentados; desta forma, atinge-se o nível literal (denotação) da leitura destes discursos visuais que são as imagens. Depois, busca-se analisar em profundidade, no sentido vertical, as relações simbólicas (conotação) dos significados que compõem os signos da imagem, entendendo-se as estratégias das relações socialmente arbitrárias que compõem esta mensagem, em busca da compreensão de qual sentido, dentro de um contexto cultural, se constitui a partir das relações sîgnicas compostas neste discurso. Desta forma, pretende-se revelar a “retórica da imagem”, suas estratégias, suas artimanhas.

Barthes, por exemplo, distingue três tipos de mensagens na publicidade ilustrada. Apenas duas delas são codificadas. A primeira é a mensagem verbal, que depende do código da língua. Ela consiste no nome da marca e no comentário verbal das qualidades do produto. As duas outras mensagens são inseridas na imagem visual: uma é a mensagem icônica não codificada, da qual a imagem fotográfica denota analogamente os objetos “reais” de maneira que o significante e o significado são quase “tautológicos”, e a outra é uma mensagem icônica codificada (ou simbólica). De acordo com Barthes,

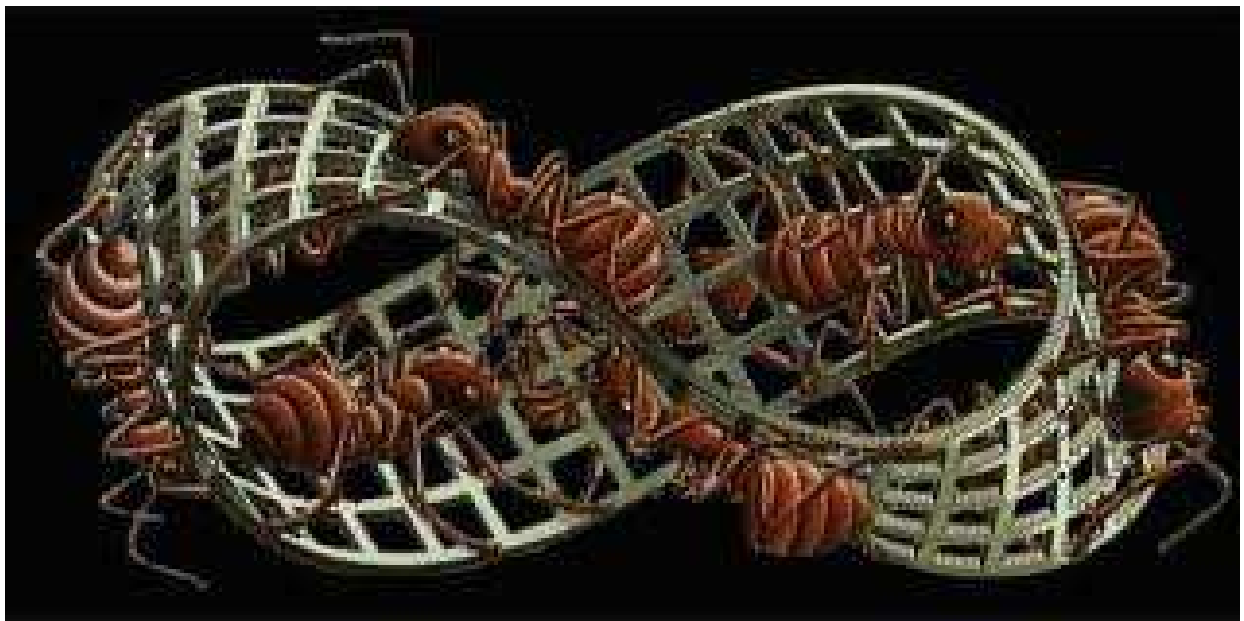
a última inclui as conotações do quadro em que se forma a imagem específica do produto que deve ser transmitida aos consumidores. (NÖTH & SANTAELLA: 2011, p. 81)

Equipando-se desta metodologia, baseada na semiologia de Ferdinand Saussure e nas reflexões sobre a imagem de Roland Barthes, pretende-se desenvolver a análise dos signos visuais nesta pesquisa. Partindo-se dos aspectos concretos, formais, denotados e das qualidades puras da imagem, pode-se chegar à compreensão das relações entre os signos que constituem o campo da representação, do conteúdo, da conotação. Com esta análise, e a comparação das imagens produzidas no Barroco com as imagens do Pós-modernismo, acredita-se que será possível desenvolver alguns conceitos que possibilitem analisar os fenômenos da linguagem visual, presentes, constantemente, nos processos de comunicação no Pós-modernismo, ampliando a compreensão do uso da imagem pelo ser humano contemporâneo.

7.2 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: A DOBRA, *MISE EN ABYME*

A pluralidade, a multiplicidade de formas é uma das constantes que aproximam o discurso visual do Barroco do imaginário contemporâneo do Pós-modernismo. Em ambos, esta multiplicidade de formas contraditórias, em vez de serem excludentes, são includentes, pois as contradições não se negam, mas se complementam, constituem a unidade das diferenças através de suas relações e composições, como foi afirmado no capítulo cinco. Esta multiplicidade de formas que se sobrepõem criam, no Barroco, a unidade destacada por Wölfflin (p. 214, 2000), onde os elementos, mesmo sendo díspares, através da composição excessivamente decorativa e sobreposta, criam uma unidade onde se torna inviável destacar as formas sem perder-se o sentido. O sentido, afinal, está no contraste, na contradição, na tensão e transição dos contrários. Assim como na imagem barroca, a imagem no Pós-modernismo, sobreposta, dobrada sobre ela mesma, revela seu interior e seu exterior, ou seja, a sua contradição, criando um efeito de ironia e humor através da multiplicidade, da diferença. Nesta revelação das diferenças é que se constitui a força e o sentido, tanto no período Barroco como no Pós-modernismo.

Esta dobra, conceito baseado nas análises de Gilles Deleuze (2009), como citado anteriormente, e sendo aquilo que revela, ao mesmo tempo, sua parte interna e externa, como a exemplo da fita de Moebius retratada por Maurits C. Escher (Fig. 15), representa este trânsito das contradições que permeiam a imagem do Barroco e do Pós-modernismo.



(15)

Fita de Moebius II (1963)

Maurits Cornelis Escher, (1898 – 1972)

Dentro e fora, corpo e alma, luz e sombra, racionalidade e irracionalidade, dor e prazer, regra e vida se misturam no Barroco e no Pós-modernismo, causando, no primeiro, o efeito do drama, do peso, do martírio, da dor; e, no segundo, a ironia, o cômico, o prazer, o estranhamento fragmentado da contemporaneidade.

No barroco a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas. (DELEUZE: 2009, p. 28)

A dobra se desdobra em múltiplas representações contraditórias, sobrecarregando, em seus discursos, as formas em excesso, constituindo caminhos e descaminhos que se reúnem e se fundem como os miasmas enredados das raízes de fungos, onde se perde a noção de origem e fim, constituindo uma unidade na multiplicidade de sentidos que se perdem em labirintos. “O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras.” (DELEUZE: 2009, p. 14) A dobra se desdobra em novos significados, como os labirintos que se desdobram em novos caminhos. A dobra se desdobra em abismo de sentidos. A dobra se constitui em *mise en abyme*.



(16)

Ummagumma

Pink Floyd, 1969 – *Misé en Abyme*

Pode-se relacionar a *mise en abyme* à estética da vertigem, pois ela descreve uma estratégia do discurso estético que demonstra um efeito vertiginoso, onde a imagem se desdobra em outras, conferindo um caráter labiríntico à representação. Esta estratégia foi descrita pela primeira vez por André Gide, em 1893: “No *Jornal* de 1893, André Gide produziu o texto onde aborda pela primeira vez a noção da *mise en abyme* (...)” (GARCIA: 2008, p. 128).

Pode-se observar esta estratégia tanto na pintura de Diego Velázquez, *As Meninas* (1656 – 1657), quanto na capa do álbum *Ummagumma*, do conjunto de rock progressivo Pink Floyd, gravado em 1969. Este fenômeno ajuda a reforçar mais a proximidade da produção visual do Barroco ao Pós-modernismo, quando se pode conferir o quanto estes jogos labirínticos são comuns nos dois períodos. Na pintura de Velázquez (Fig. 12), enquanto a imagem refletida do rei e rainha da Espanha é revelada no espelho ao fundo da pintura como o real tema do ato de pintar, Velázquez ilude a percepção do observador, apresentando os bastidores da cena. É notório como Velázquez redobra o ato de pintar, em uma estratégia metalinguística que revela, concomitantemente, a cena central e os bastidores da ação do artista. Já na capa do álbum do Pink Floyd, de maneira tautológica, as cenas se repetem como um fractal, com pequenas variações para dentro do que seria aparentemente uma moldura ou espelho, fazendo com que o observador adentre o próprio labirinto proposto. O exterior e o interior, as oposições e contradições, as dobras e redobras são exploradas nestas duas produções visuais simplesmente através de um jogo de espelhos, do jogo labiríntico e vertiginoso da *mise en abyme*.

Retomando-se, ainda, sobre Gilles Deleuze e Gottifried Leibniz, do livro *A Dobra Leibniz e o Barroco* (2009), o primeiro trata da unidade das diferenças, quando verifica no pensamento do segundo a questão do monadismo, do uno, da convergência. Para Leibniz, na visão de Deleuze, existe a “multiplicidade ‘do’ Uno e unidade ‘do’ múltiplo” (DELEUZE: 2009, p. 211). Primeiramente, pode-se ver no conceito de mônada, de Leibniz, a unidade da multiplicidade, e, na multiplicidade do uno, a expressão de um raciocínio que liga o pensamento Barroco ao do Pós-modernismo, pois, em ambos, encontra-se a tendência de uma multiplicidade de citações de formas e intertextualidades que se misturam e se combinam em suas oposições, contradições e multiplicidades. Depois, percebe-se em Deleuze que o entendimento do termo múltiplo não se limita à sua diferença, mas ele entende que o “(...) múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (2009, p.14). Ou seja, o Barroco, assim como o Pós-modernismo, se caracteriza pela multiplicidade, pela dobra que apresenta as múltiplas faces do mesmo objeto. Desse dobrar-se e desdobrar-se

ao infinito, tanto Barroco como Pós-modernismo se caracterizam pelas operações labirínticas, ou seja, pela estratégia da *mise en abyme*. “Dobrar – desdobrar envolver – desenvolver são constantes dessa operação tanto hoje, como no Barroco” (2009: p. 206).

Portanto, o discurso visual do Barroco e do Pós-modernismo funciona segundo esse jogo de multiplicidade e contradições que se misturam, onde a dobra reúne estas duas reflexões que se projetam como uma linguagem labiríntica, se espelhando, se opondo em suas unidades, se unificando em suas oposições, se desdobrando vertiginosamente em abismo: enfim, *mise en abyme*, estética da vertigem.

7.3 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: CONSTANTES PARA ANÁLISE

Para se poder comparar a imagem desenvolvida no período Barroco e no Pós-modernismo, preferiu-se eleger algumas produções de suportes midiáticos variados, como propagandas, pinturas, azulejaria, filmes e videocliques. Esta escolha se deu porque não se pretendia analisar a adaptação dos diferentes discursos em mídias diversas, mas, sim, comparar uma ampla gama de formatos de expressão visual, para se verificar como estas estratégias refletem de maneira abrangente o pensamento e o discurso visual, tanto do Barroco como do Pós-modernismo. Além desta escolha, elegeram-se algumas constantes, ou seja, foram nomeadas algumas estratégias que são comuns e frequentes, as quais aproximam a produção do discurso visual dos dois períodos: as constantes da estética da vertigem. Desta forma, da produção visual do Barroco e do Pós-modernismo serão verificadas as seguintes constantes: a temporalidade (dobra temporal), a intertextualidade (citação, paródia) e os jogos de labirinto (*mise en abyme*), como os efeitos de hiperbolização das formas (excesso decorativo), do lúdico, do espelhamento, da repetição e da redundância. Com estas escolhas, espera-se constituir um método organizado para a exploração do objeto desta pesquisa.

7.3.1 - TEMPORALIDADE OU A DOBRA TEMPORAL

A dobra temporal é uma constante que se pode verificar na criação visual do Barroco e do Pós-modernismo. Denomina-se, nesta análise, de dobra temporal o tipo de discurso visual em que o tempo abandona sua razão científica e racional e ganha contornos para além da física, desobedecendo as diferenças estabelecidas de representações cronológicas do passado, do presente e do futuro. O tempo parece apresentar-se simultaneamente; passado e futuro dobrados sobre si são demonstrados na mesma cena como um presente impossível para a ciência atual. O

presente do presente, o presente do passado e o presente do futuro descritos por Santo Agostinho (cf. FIORIN, 1996). Ou seja, o tempo dobra-se sobre si mesmo e revela suas diversas épocas, anulando-se, assim, a temporalidade anacrônica, misturando-se o presente, o passado e o futuro, como se fosse um momento somente, o mesmo tempo, o mesmo instante: um agora improvável e sincrônico. O tempo ganha menos um contorno científico e mais um status de conceito, no sentido Barroco da palavra. Pois ele não nos é apresentado de maneira objetiva, científica, mas através de narrativas rebuscadas e contraditórias, de forma mais poética e labiríntica do que lógica.

Esta estratégia pode-se ver presente tanto numa pintura barroca, como o *Martírio de São Maurício*, do pintor greco-espanhol Domenikos Theotokopoulos (1541 – 1614), mais conhecido como El Greco, como em uma campanha publicitária de 2009 do perfume *Ricci Ricci*, de Nina Ricci, criada pela agência francesa Melle NOI Paris.

Observando-se, primeiramente, a peça da campanha do perfume *Ricci Ricci*, temos a modelo Jessica Stam (1986), que incorpora uma espécie de mulher gato ou gata preta que vaga, romanticamente sem destino, sobre os poéticos telhados de Paris. Ela brinca com uma fita violeta, um fio de um novelo que, assim como o aroma do perfume, se desdobra, e se estende, se espalha, e se envolve, enfim, se enrola pela paisagem parisiense como o divertido e sensual jogo de flerte entre um gato e seu novelo.

Para além do lirismo poético da propaganda, percebe-se uma impossibilidade física: a modelo aparece duas vezes, no mesmo cenário, em lugares, posturas e atos diferentes. Sabe-se que é uma montagem fotográfica, simples de ser realizada, principalmente na era digital. Porém, ela revela uma estratégia de dobra temporal, onde dois momentos distintos, um passado e um futuro, talvez, sejam apresentados num presente simultaneamente. Ou seja, nessa peça publicitária contemporânea, produzida sob o estigma do Pós-modernismo, presencia-se um efeito que pode ser visto, em uma pintura do século XVII, onde o tempo se confunde, criando um efeito labiríntico, uma verdadeira dobra deleuzeana, uma *mise en abyme*.



(17)

Campanha *Ricci Ricci*, 2009

Melle NOI Paris



(18)

Martírio de São Maurício, 1580 - 82

El Greco (1541 – 1614)

A mesma estratégia da dobra temporal pode ser vista sendo realizada na pintura de El Greco, o *Martírio de São Maurício*. São Maurício é um mártir do cristianismo, pois teria se recusado, juntamente com suas tropas, a realizar os rituais pagãos e, por isso, teriam sido massacrados pelo exército romano. A pintura apresenta no primeiro plano a figura de São Maurício, vestido com o uniforme de um soldado, debatendo-se com um grupo de homens. Porém, ao se observar mais atentamente, pode-se ver que esta figura de São Maurício não aparece apenas neste local. Simultaneamente, ele torna a aparecer, no mínimo, mais duas vezes entre o meio da composição e o quadrante inferior esquerdo da pintura. Ou seja, uma composição onde o tempo de desdobra, onde passado, presente e futuro se confundem, criando uma temporalidade absurda e sincrônica, como se as ações pudessem ser concomitantes.

A linha curva, aparentemente do passado para o futuro, vem como uma espiral em direção à cena central, onde São Maurício dialoga com os dedos apontados para cima, postura comum das imagens sacras que parece reafirmar a ideia do paraíso celeste aos justos e fiéis. Esta estratégia combina com a narrativa poética do quadro, que apresenta diversas passagens de tempos distintos, que são mostrados por El Greco como uma trajetória, um caminho similar aos passos de qualquer representação de mártir do cristianismo. Ou seja, a desobediência da lógica científica do tempo é substituída por uma motivação poética e narrativa, uma tendência comum a qualquer movimento que dê preferência à expressão menos racional. Isso se verifica tanto do Barroco quanto no Pós-modernismo, pelo menos em sua expressão imagética.

Nos próximos capítulos, serão apresentados outros exemplos da dobra temporal, ou seja, desta temporalidade poética que cria um efeito vertiginoso e inesperado para a interpretação da obra. Esta estratégia de rompimento da ordem cronológica do tempo ainda será analisada, como, por exemplo, no filme *Time*, do diretor coreano Kim Ki Duk, mas já se torna uma das constantes que podem ser utilizadas para avaliar estas características que se mantêm quando se compara a produção da imagem do Barroco e do Pós-modernismo.



(19)

Detalhe do Martírio de São Maurício (1580-82)

El Greco (1541 – 1614)

7.3.2 - O ARGO E A INTERTEXTUALIDADE

Parte da Grécia o esplêndido navio batizado com o nome de seu construtor, o Argo. Nesta aventura, uma tripulação mítica vaga pelo mar, em direção a Cólquida, em busca do Velocino de Ouro. Entre seus tripulantes ilustres estão Jasão, Hércules, Orfeu, Teseu. Porém, a cada tempestade, a cada porto, a cada luta, o navio precisa ser consertado, restaurado, e a cada intervenção, novas peças são anexadas ao navio, de onde Barthes busca uma metáfora interessante, onde, em sua concepção, o Argo do final da viagem não era o mesmo, pois, ao ser quase reconstruído durante a sua existência, o navio, materialmente, é outro, e, ainda segundo Barthes, apenas o nome não havia sido alterado, o que tornava o Argo, “(...) um objeto sem outra causa a não ser seu nome (...)” (2003: p. 59):

Essa nave Argo é muito útil: ela fornece a alegoria de um objeto eminentemente estrutural, criado não pelo gênio, a inspiração, a determinação, a evolução, mas por dois atos modestos (...): a substituição (...) e a nominação (...): à força de combinar, no interior de um mesmo nome, nada mais resta da origem: Argo é um objeto sem outra causa a não ser seu nome, sem outra identidade a não ser sua forma. (BARTHES: 2003, p. 59)

O Argo é a própria metáfora da intertextualidade, pois o objeto final de um processo intertextual torna-se uma combinação de citações, paródias, ou seja, uma fusão de culturas que se entrecruzam, que se fundem em busca de uma significação. Este fenômeno descrito por Barthes compõe uma das estratégias da constituição da imagem, estratégias estas comuns tanto no período Barroco quanto no Pós-modernismo. Esta constante aproxima ainda mais os dois períodos históricos em sua expressão estética.

A intertextualidade é uma das estratégias mais recorrentes à expressão visual no Pós-modernismo, por isso, é um dos alicerces das representações visuais contemporâneas. Parece que, ao pensar e organizar o discurso através das imagens, a mistura das mais diferentes referências culturais torna-se uma regra, um acordo convencional obrigatório para o sujeito do Pós-modernismo. Um acordo não implícito, mas velado, porém, inerente ao raciocínio criativo desta época, podendo-se encontrar uma vasta quantidade de exemplos que justifiquem colocá-la como uma das principais estratégias; por isso, uma constante a ser levada em consideração para qualquer análise da imagem.

Tomando-se, como exemplo, a propaganda impressa do perfume *Ricci Ricci* (Fig. 17), feita pela agência Melle NOI Paris, de 2009, em que a modelo Jessica Stam se veste como uma gata e passeia por telhados, tendo como fundo a cidade de Paris, é possível ver claramente uma

referência à cultura de massa, pop, do cinema e dos quadrinhos estadunidenses. As roupas pretas, justas, a postura felina, faz referência, não a qualquer gata preta, mas à Mulher Gato (Fig. 20), personagem tirada das histórias de quadrinhos e revisitada pelo cinema.



(20)

Mulher Gato (2003)

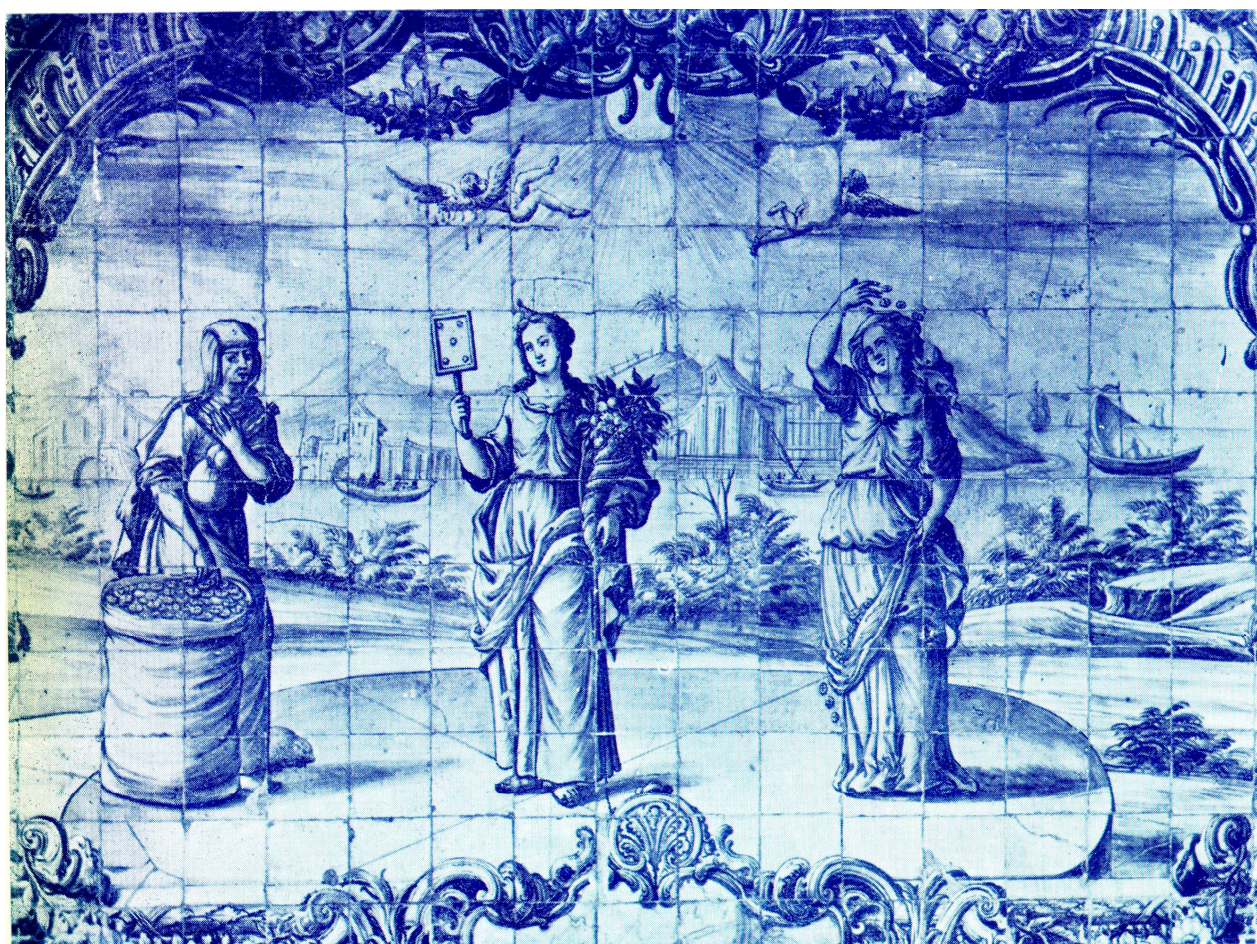
No período Barroco, a intertextualidade não é menos comum, assim como alguns atos poderiam ser confundidos como plágio ou cópia. Mesmo a cópia, a repetição, cujo repúdio em épocas anteriores se dá pelo desenvolvimento do direito autoral, para Deleuze nunca é uma constituição similar ao original, pois, assim como o Argo, as suas partes refeitas reapresentam o objeto em outros contextos históricos, repetem o objeto que retorna, o eterno retorno. Este movimento de repetição mostra que há a “(...) diferença, há o novo” (DELEUZE: 1988, p. 34) em cada objeto que retorna. Ou seja, na cópia, na citação, na paródia, enfim, na intertextualidade desenvolve-se um processo de busca de uma nova referência, de relações que ainda não foram exploradas; na repetição tem-se um objeto em seu devir. (DELEUZE, 1988).

Tomando-se os painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia, assentados entre 1746 e 1748, tem-se um bom exemplo deste processo. O Claustro de São Francisco é composto por 37 painéis de azulejos com aproximadamente dois metros de largura e altura, vindos por encomenda da metrópole, Portugal, e, em cada representação, busca-se apresentar um pensamento moralizante para os freis franciscanos que meditavam naquele local. Por isso, também são conhecidos como “teatro moral”, ou “teatro dos azulejos”. Como foi dito no capítulo três, as representações que figuram nestes painéis apresentam um processo intertextual

de criação. Os azulejos foram copiados das gravuras de um livro, o *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos* (1648). As gravuras que compõem o livro, por sua vez, foram retiradas de uma coletânea denominada *103 Emblemas de Horácio*, do artista Otto Van Veen (1556 – 1629), por isso, seu desenho se assemelha mais a representações típicas do norte da Europa do que da tradição da arte latina. Esta repetição de referências, antes de ser apenas cópia, tratava-se de uma troca de influências, comum nesta época, e se assemelhava muito com a dinâmica da representação contemporânea. Isto, assim como a evolução técnica dos processos de reprodução, no início da Idade Moderna, possibilitou e incentivou este processo, esta ampliação da troca de referências, esta diminuição do espaço de comunicação entre os impérios e uma troca cultural mais dinâmica e em maior volume; na contemporaneidade, o desenvolvimento dos meios digitais retomam este movimento, pois ampliam ainda mais o potencial de reprodução e distribuição de informações, criando um ambiente propício para a troca de referências e influências, para o cruzamento de culturas, enfim, para a intertextualidade.

Utilizando-se o painel de azulejos denominado *In Medio Consistit Virtus* (na tradução de Frei Pedro Sinzig, de 1933: “No meio está a virtude”), pode-se verificar, além deste processo de troca de referências, um cruzamento de culturas entre a Europa do período Barroco e a mitologia grega.

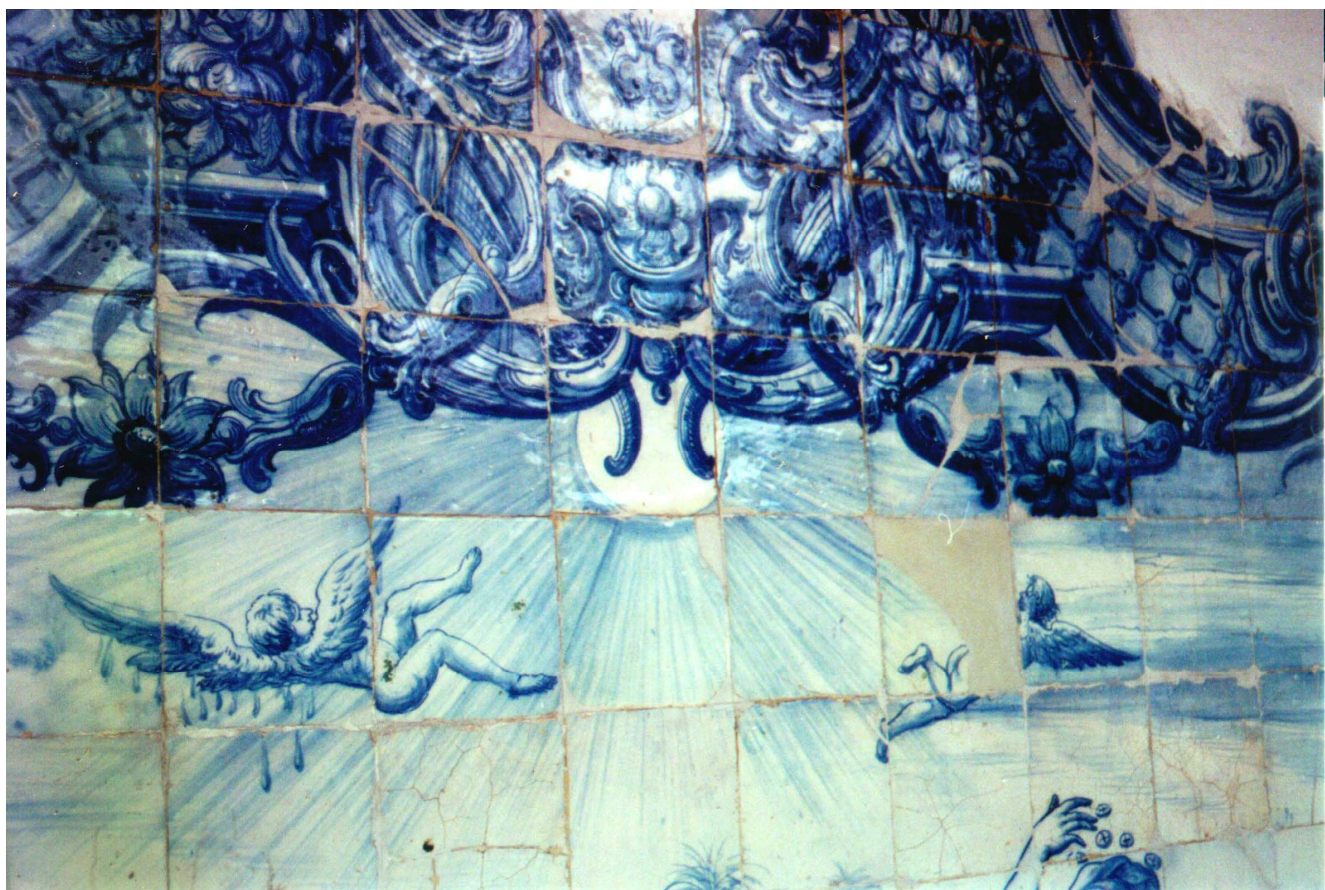
Como observou Frei Sinzig (1933), no plano principal, como personificação da virtude, tem-se a representação da Prudência, olhando-se no espelho e ocupando o centro do painel. Prudente é aquele que é capaz de se observar, de avaliar seus passos, pois o espelho, em vez de representar a vaidade, na época, representava a prudência, a autorreflexão. Como no meio está a virtude, nas extremidades do painel estão os vícios: à esquerda, a Avareza – representada por uma mulher velha agarrada ao seu saco de moedas –, e, à direita, o Perdulário, representado por uma mulher jovem que atira suas moedas à esmo. Está tradição de representação alegórica é uma estratégia comum do período, porém, a intertextualidade, ou seja, a citação mais direta da mitologia grega, observa-se acima da cena, no fato histórico que foi usado para representar a Prudência: o mito de Ícaro e Dédalo (Fig. 22).



(21)

Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748):

IN MEDIO CONSISTIT VIRTUS



(22)

Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748):

IN MEDIO CONSISTIT VIRTUS

Utilizando-se da mitologia grega, os artistas da Idade Moderna, em um processo intertextual, citaram este mito para representar seus valores morais através da imagem. Dédalo, pai de Ícaro, constrói asas feitas de cera para fugir do labirinto em que ele e o filho permaneciam presos. Porém, antes de alçar voo, ele recomenda a Ícaro que não voe muito alto, que não se aproxime do céu, pois seria perigoso. O filho, encantado pela habilidade de voar, torna-se imprudente e se esquece da recomendação: segue voando cada vez mais alto. Por causa disso, o calor do sol derrete as asas, fazendo com que Ícaro caia e tenha a morte no mar.

Analisando-se os dois exemplos dados, a propaganda do perfume *Ricci Ricci* e o painel de azulejos do claustro da Igreja de São Francisco, pode-se verificar a estratégia da intertextualidade em diferentes épocas. Tanto no Barroco quanto no Pós-modernismo, a intertextualidade é uma estratégia usada com muita frequência. Não que ela deixe de ocorrer em outras épocas, porém, o que diferencia sua manifestação no Barroco e no Pós-modernismo é a intensidade de seu uso, ou seja, sua constância. Por isso, além da dobra temporal, a intertextualidade se torna outra categoria e outra constante que será utilizada para comparar-se a produção de imagens.

7.3.3 - JOGOS DE LABIRINTO: HIPÉRBOLE, *MISE EN ABYME*, ESPELHAMENTO

Finalmente, a última constante que será destacada são os jogos de labirinto, ou seja, os momentos em que a linguagem visual da imagem atingem seu ápice no sentido poético. Os jogos de labirinto se caracterizam no Barroco e no Pós-modernismo por combinarem as formas, buscando explorar a potencialidade das representações em seus excessos, sejam eles formais, sintáticos ou semânticos. No aspecto denotado, a hipérbole, o exagero decorativo, as combinações contraditórias (antíteses), que levam, principalmente, a um excesso de expressão e de emoção no Barroco. Além disso, tem-se a ironia e o lúdico, bem como o estranhamento no Pós-modernismo, no sentido conotado. À parte dos excessos, a *mise en abyme* se destaca como estratégia que cria leituras labirínticas, uma desorientação dos sentidos e da lógica racional da criação. As imagens são despejadas feito cascata em outras imagens, formando trajetos que levam a lugar algum. Os espelhamentos revelam o que não se vê diretamente, ou seja, a linguagem das dobras que expõe todas as dimensões da percepção, concomitantemente passado, futuro e presente (na dobra temporal), o dentro e o fora, o claro e o escuro, o acima e o embaixo, enfim, os jogos de labirinto que apresentam os “não usos” das convenções dos

discursos, a fuga da regra e da racionalidade, características que são constantes e que permeiam toda a produção criativa da expressividade do Barroco e do Pós-modernismo.

Nos jogos de labirinto, o excesso decorativo e o exagero nos gestos e formas são amplamente verificados nos dois momentos estéticos, podendo-se destacar no cenário do Pós-modernismo toda a produção visual da cantora Lady Gaga, que será analisada mais detalhadamente nos próximos capítulos. Seus gestos, figurinos e vídeos, ou seja, sua linguagem, centram-se na hipérbole, no exagero, no excesso das formas, tocando, muitas vezes, o grotesco. Nas cenas do videoclipe *Born This Away* (Fig. 23), de 2011, pode-se verificar o panejamento (formato do desenho da representação das roupas em esculturas da época) das roupas, o excesso de dobras esvoaçantes, as placas douradas que partem irradiadas como se fossem raios de seu corpo, o cabelo, os gestos, a exploração contrastante do claro e do escuro, enfim, toda composição que tende ao exagero, demonstrando uma estratégia constante resgatada do imaginário barroco. Observando-se a imagem do videoclipe e fazendo uma intertextualidade com o próprio Barroco, pode-se notar semelhanças com imagens sacras do início da Idade Moderna.

Comparando a cena destacada do videoclipe de Lady Gaga à escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), o *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652), verificaremos a semelhança entre as imagens. O panejamento da imagem de Santa Teresa apresenta características pictóricas, ou seja, as dobras formam massas que se contrapõem, criando um movimento e um excesso de formas; os gestos e as expressões exageradas demonstram sentimentos exacerbados que se misturam. Destacando-se a face de Santa Teresa, por exemplo, é difícil definir se há uma expressão de dor ou prazer. Na verdade, os sentimentos se confundem, criando um campo de indefinição, um jogo de labirintos. Além desta semelhança, pode-se encontrar, no nicho onde a escultura se localiza, a citação dos raios que iluminam a peça, num excesso grotesco de formas exageradas que se apresentam comuns, tanto para o Barroco, quanto para o Pós-modernismo, destacando-se mais uma constante que compõe as estratégias do jogo da imagem dos dois momentos.

Outra estratégia recorrente ao jogo de labirintos é o uso da combinação de signos que tendem ao absurdo, os espelhamentos, as construções labirínticas propriamente ditas, que fazem com que o observador se perca em meio às suas sobreposições, ou organizações estranhas e pouco convencionais.



(23)

Born This Away (2011)

Lady Gaga (1986)

Pode-se destacar esta constante na tradição da pintura ilusionista do Barroco. No período, de forma geral, na parte superior das naves, o “corredor” que abriga os fiéis nas igrejas, era comum a construção de um teto côncavo de madeira: a abóbada, uma forma que imitava o Céu. Nas abóbadas, eram pintadas cenas que criavam a ilusão de que não havia um teto que limitava a observação, mas que a cena continuava infinitamente. Como exemplo, a abóboda pintada na Igreja de São Francisco em Ouro Preto (1801 – 1812), por Manuel da Costa Ataíde, mais conhecido como Mestre Ataíde (1762 – 1830): *A Assunção da Virgem* (Fig. 25). As colunas pintadas, conforme o ângulo de observação, criam a ilusão de que aquelas são retas; porém, na verdade, elas seguem o trajeto côncavo da abóbada. Este uso da ilusão de óptica e a ilusão de uma perspectiva ilusória são constantes no Barroco e criam este efeito labiríntico.



(24)

O Êxtase de Santa Teresa (1645-1652)

Gian Lourenço Bernini (1598-1680)



(25)

Assunção da Virgem (1801 – 1812)

Pintura da abóboda da Igreja de São Francisco em Ouro Preto

Manuel da Costa Ataíde, Mestre Ataíde (1762 – 1830)



(26)

Ultravioleta, 2006

Kurt Wimmer (1964)

Do Pós-modernismo, pode-se destacar, como um efeito vertiginoso, um verdadeiro jogo de labirintos que inclui uma impressionante sequência em *mise en abyme*, onde as imagens são espelhadas consecutivamente em diversas lentes de óculos escuros. Uma imagem inicia-se em uma lente e continua na lente de outro, e assim por diante. Em uma sequência de poucos minutos, apenas conhecemos o andamento da narrativa do filme através dos espelhamentos, dos reflexos. A narrativa ficcional nos é contada pelos espelhos. Um mundo labiríntico, vertiginoso, uma *mise en abyme*.

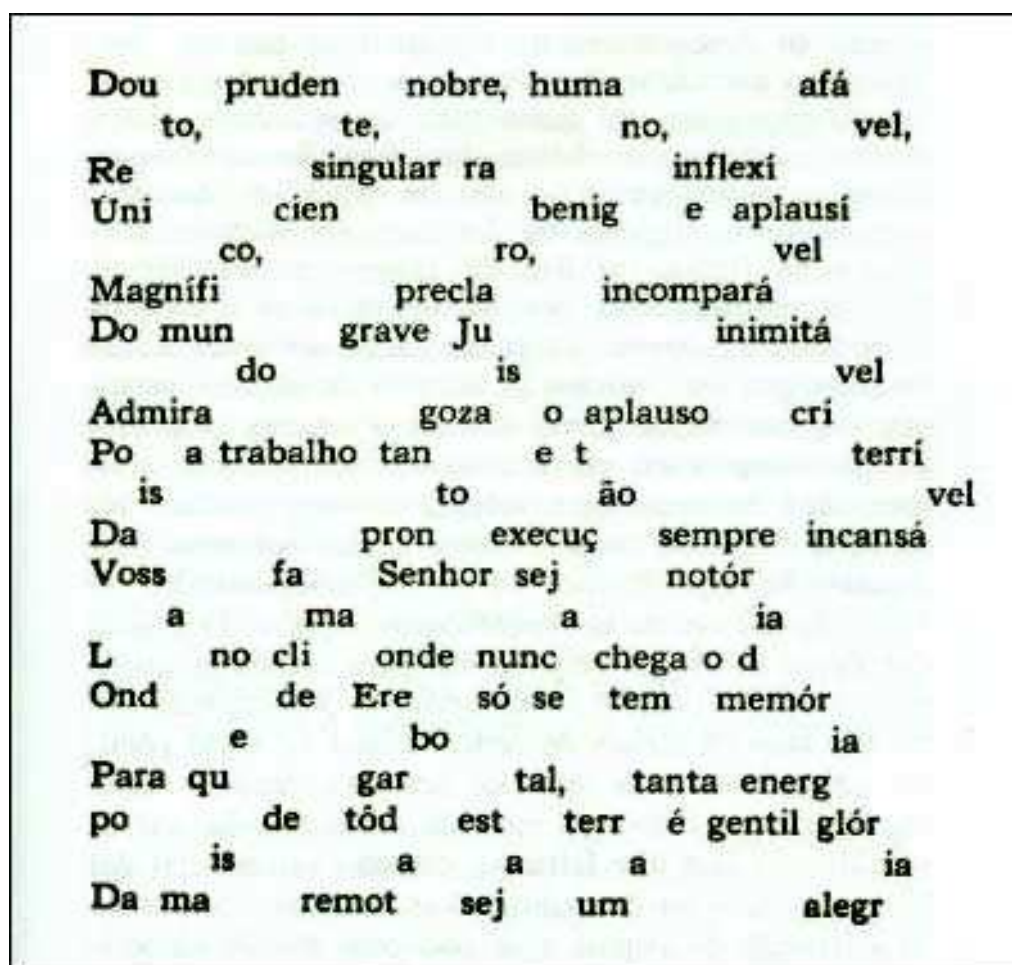
Destacando-se estas três constantes – a dobra temporal, a intertextualidade e os jogos de labirinto – comuns e frequentes tanto na produção imagética do Barroco como do Pós-modernismo, pretendemos analisar comparativamente, e, mais detalhadamente, algumas produções visuais que apresentam estas constantes, demonstrando-se, assim, a proximidade destas duas épocas e a semelhança entre as duas estéticas. Desta forma, será possível entender um pouco mais das estratégias da criação do imaginário e do pensamento dos sujeitos que compõem estes momentos históricos.

7.4 - A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA, FOTOGRAFIA E AZULEJARIA

Um violoncelo persegue um outro em uma repetição tautológica, onde o segundo se espelha no som do primeiro, com pequenas alterações de tons, criando um diálogo, um jogo de pegador que faz o ouvinte penetrar num labirinto vertiginoso e lúdico. Esta é uma descrição simplista do *Duplo Concerto para Violoncelo, para dois violoncelos, cordas e baixo contínuo em Sol menor, RV 531*, de Antônio Vivaldi (1678 – 1741). Identificam-se na música algumas das constantes que foram eleitas para se definir a estética barroca. Como foi afirmado em capítulos anteriores, reconhece-se no Barroco algumas características que se tornam constantes e que podem caracterizar, através de analogias, a estética do Pós-modernismo. Dentre as várias características, foram destacadas algumas mais persistentes, que denominou-se as constantes barrocas, as constantes da vertigem, que caracterizam a estética da vertigem. Entre as características, destacam-se as seguintes constantes: os jogos de labirintos, a *mise en abyme*, os espelhamentos, os excessos decorativos ou formas hiperbólicas, as dobras temporais, o ilusionismo, e as intertextualidades.

Assim como a música barroca, a poesia também apresenta constantes vertiginosas, como a exemplo da influência do poeta espanhol Luis Góngora y Argote (1561 – 1627) e seu

culto às formas, o “cultismo” ou “gongorismo”, que se utiliza de uma linguagem exageradamente decorativa, rebuscada e hiperbólica. No trabalho de Góngora y Argote, os jogos de palavras e as estruturas labirínticas chegam a romper a lógica da leitura e da forma do verso em nome de uma visualidade, como ocorreu no poema *Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila*, do poeta barroco Gregório de Matos Guerra (1623 – 1696). Neste poema, Gregório de Matos se distancia da estrutura clássica dos sonetos, criando uma estrutura labiríntica que possibilita novas formas de leitura e, conseqüentemente, a constituição de novos sentidos ao texto. Este jogo vertiginoso é que caracteriza toda a produção estética e filosófica barroca, seja no uso da palavra, seja na criação imagética. Assim como no início da Idade Moderna, a produção estética contemporânea apresenta estas constantes que aparecem, sim, em outros períodos, mas não com a mesma intensidade que se nota, tanto no Pós-modernismo quanto no Barroco.



(27)

Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila

Gregório de Matos (1623 – 1696)

(ÁVILA: 1994, p. 127)

7.4.1 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA E FOTOGRAFIA

Comparando-se, por exemplo, a pintura *Miguel Arcanjo* (1663), de Luca Giordano (1634 – 1705), com as imagens de David LaChapelle (1963), fica evidente a similaridade entre as duas peças, muito embora as razões e leituras das obras estejam muito relacionadas aos ideais políticos, religiosos e críticos de suas épocas. Luca Giordano abusa da gestualidade das representações, assim como apresenta as massas pictóricas, o movimento das diagonais e o excesso emocional característicos do Barroco.



(28)

Miguel Arcanjo, 1663

Luca Giordano (1634 – 1705)

Já a imagem fotográfica de Lachapelle, em seu conceito contraditório e no excesso decorativo, demonstra as constantes que unem os dois períodos. Além disso, a própria intertextualidade da foto, com a arte sacra, aproxima o Barroco do Pós-modernismo. Vê-se claramente que a foto de Michael Jackson, vestido como São Miguel, é uma paródia irônica da arte barroca. Porém, enquanto na primeira, o intuito, como em toda arte influenciada pela Contrarreforma, é valorizar o sagrado, atingir a emoção dos fiéis; na segunda peça, a fotografia visa a criar um aspecto irônico, jocoso e crítico: uma farsa, uma comédia. Neste sentido, o Pós-modernismo parece concordar frequentemente com a ideia de Karl Marx (1818 - 1883), que a história tende a se repetir. Se em uma primeira vez ocorre como uma tragédia, na segunda, ressurgirá como uma farsa⁹. Este fenômeno descrito por Marx nunca pareceu tão exato, como quando se investiga esta relação entre Barroco e Pós-modernismo. Pode-se pensar toda a estética do Pós-modernismo, em seu movimento de extrema provocação, como uma farsa do próprio Barroco, principalmente quando se utilizam em sua produção imagética estratégias constantes e comuns.

7.4.2 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: PINTURA E AZULEJARIA

Mesmo em uma expressão artística mais específica como a azulejaria barroca, encontram-se ecos entre os dois períodos. Por exemplo, o caso da artista plástica contemporânea Adriana Varejão (1964) apresenta, em sua obra, reflexos e constantes inspiradas na arte do Barroco, principalmente a azulejaria. Entre diversas obras, destaca-se a pintura *Varal*, de 1993. Primeiramente, percebe-se a citação – pelas formas quadriculadas ao fundo da pintura, bem como pelos tons azuis – da técnica e da estética da azulejaria barroca, muito comuns, tanto na metrópole como no Brasil colonial. Além de resgatar formalmente os azulejos do Barroco, Varejão também resgata as representações dos primeiros cronistas e gravadores que criaram, com suas descrições verbais e visuais, um imaginário principalmente do Brasil colonial, seja de paraíso primitivo, de Eldorado, de Pindorama, como dos “quintos dos infernos” dos trópicos. Os pedaços de corpos, dispostos como em um açougue, fazem referência aos casos de canibalismo descritos na época, como, por exemplo, nas viagens de Hans Staden (1525 – 1579) e sua relação com os índios Tupinambás, as gravuras que ilustram o livro e Theodor de Bry (1528 – 1598).

⁹ MARX, K. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Cf.: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/tme_02.pdf



(29)

American Jesus (2010)

David LaChapelle (1963)



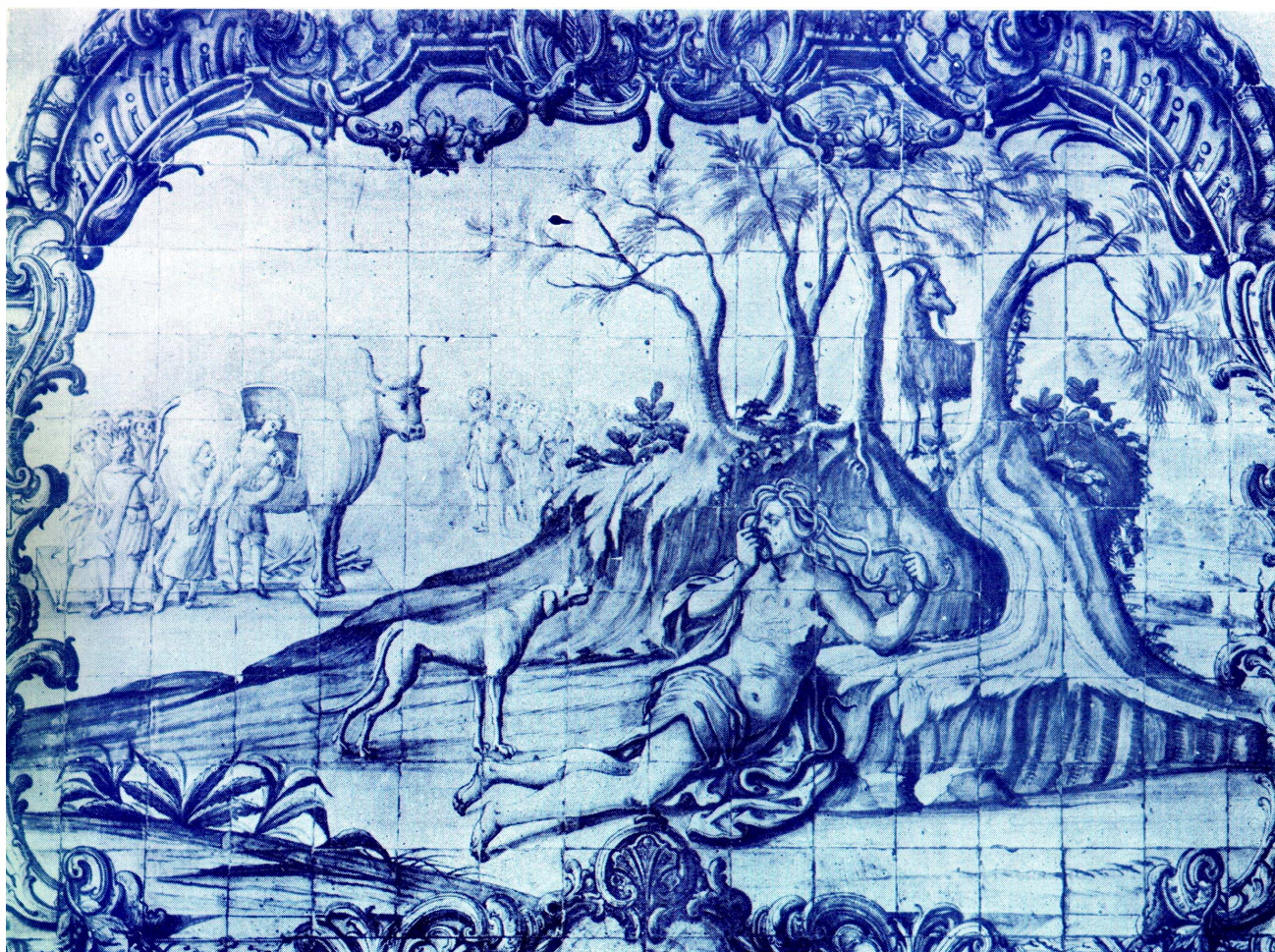
(30)

Varal (1993)

Adriana Varejão (1964)

Assim como Adriana Varejão buscou sua expressividade em um processo de intertextualidade com outras épocas e culturas, os artistas do Barroco que desenvolveram os azulejos criaram a partir de um forte processo de citação e paródia de outras referências, enfim, a intertextualidade não era considerada uma cópia somente, mas, sim, um processo de criação, como no Pós-modernismo. Tomando-se o painel de azulejos assentados no claustro franciscano da Igreja e Convento de São Francisco em Salvador, será possível perceber algumas estratégias, principalmente em relação à intertextualidade entre os artistas do Barroco e do Pós-modernismo.

Tomando-se como exemplo para comparação o painel denominado *Grande Malum Invidia* (Fig. 31), logo se percebe o jogo de intertextualidade entre o Barroco e as referências clássicas. Isso se inicia pela referência verbal que dá origem à representação visual. O painel foi inspirado na epígrafe *Grande Malum Invidia – A inveja é um grande mal* (cf. SINZIG, 1933), retirada do Livro 1, Epístola 2 do poeta clássico Horácio (SINZIG, 1933). Neste painel, observa-se a personificação da Inveja como Medusa, uma das górgonas da mitologia grega, que tinha serpentes venenosas na cabeça e cujo olhar era capaz de transformar em pedra qualquer ser que a olhasse. Além da Medusa, também é possível observar um cão magro e um bode sob um rochedo. Em segundo plano, temos o fato histórico, uma representação que era retirada de algum acontecimento narrado. Esta estrutura era comum nas representações dos painéis de azulejaria, bem como nas gravuras, em geral. O fato histórico que representa a Inveja do painel mostra uma multidão atirando um homem dentro de um touro, que está sendo aquecido por uma fogueira. A história representa o fato nesse painel e se refere à lenda do touro de Phalaris, o cruel tirano que governava Agrigento. Por sua ordem, o escultor Perillo construiu um touro de bronze, o qual era aquecido para torturar seus adversários. Conta o mito que o próprio escultor foi vítima de sua criação. Quando Telêmaco destronou Phalaris, o governante foi levado por uma multidão para sofrer as mesmas torturas que infringiu a muitos dos seus súditos, sendo atirado dentro do touro (SINZIG, 1933). Neste caso, a referência clássica grega é a primeira constante que se destaca, a intertextualidade, pois percebe-se como as referências, principalmente as verbais, influenciam a representação final dos painéis, assim como na criação de Adriana Varejão.



(31)

Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): *Grande Malum Invidia*

Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)

Quanto aos processos intertextuais, sabe-se também que se atribui a Bartolomeu Antunes e sua oficina a confecção dos painéis que compõem o claustro. Contudo, estas imagens foram, como se afirmou anteriormente sobre o livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos* (1648), que, por sua vez, também buscou referência nas alegorias criadas pelo artista holandês Otto Van Veen. Neste processo, percebe-se a rede intrincada de citações e referências que são criadas para o desenvolvimento do imaginário barroco. Esta intertextualidade é similar aos processos contemporâneos, demonstrando a proximidade entre os dois períodos. Este processo constituiu um verdadeiro léxico das imagens do Barroco, como está, no Pós-modernismo, constituindo o modelo imagético da contemporaneidade.

O que é interessante ressaltar é que, assim como a produção da imagem no Pós-modernismo busca uma gama muito grande de referências que se misturam, embora elas nem

sempre tenham afinidades, no Barroco, os artistas também não somente copiavam, mas, sim, recriavam, adaptavam; mudavam as imagens do fundo, acrescentavam elementos, faziam novos cruzamentos de referências, além de alterar as formas e composições. Por exemplo, no caso dos azulejos e das gravuras, a primeira tem composição horizontal, enquanto a segunda tem composição vertical.

Na continuidade da verdadeira rede de referências e influências que se teceu na época do início da Idade Moderna, o próprio artista holandês não é o início do processo de criação, pois percebe-se, em suas obras, uma quantidade imensa de referências, tanto clássicas, como herméticas, alquímicas, literárias, dentre outras. Destaca-se, na obra de Otto Van Veen, relacionado a este painel, uma forte influência do livro *Iconologia* de Cesário Ripa (1555 – 1622). *Iconologia* tratava-se de um compêndio de receitas, verdadeiras referências criadas por Ripa para servirem de influências para os artistas da época. Assim, também se verifica como não havia mesmo o horror moderno da cópia no Barroco, que era mais comum do que parecia. Por isso é que o processo de intertextualidade era tão incentivado, se apresentava comumente na vasta produção da imagem no período. A primeira edição de *Iconologia* foi lançada em Roma, em 1593, e era apenas composta de descrições escritas de alegorias, virtudes, vícios, sentimentos, dentre outras representações. A versão apresentada é composta de ilustrações de uma edição feita por volta de 1758, com ilustrações de Gottfried Eichler (1677 – 1759).

Primeiramente, o que se pode reafirmar é que a semelhança entre a personificação da Inveja criada por Ripa e as de Otto Van Veen e Eichler é muito grande, o que demonstra haver uma relação de troca de referências durante o período. Contudo, a referência histórica, ou seja, o fato ligado à Inveja de Ripa não coincide com a referência de Otto Van Veen, pois o fato do artista holandês está ligado à lenda do touro de Phalaris, já o fato citado por Ripa, está relacionado ao trecho do livro do Gênesis, no Velho Testamento, sobre a vida do profeta José, que por inveja de seus irmãos mais velhos, foi vendido como escravo e levado para o Egito.

No entanto, encontra-se na própria *Iconologia* a solução do enigma. Otto Van Veen trocou o fato da personificação da Inveja (Fig. 33) pelo da personificação da Crueldade, para a qual cita a lenda do touro de Phalaris (Fig. 34). Então, na gravura de Van Veen e nos painéis de azulejos, encontram-se a mistura da personificação da Inveja com a Crueldade, ambos criados por Cesário Ripa.



(32)

Gravura inspirada nos originais de Otto Van Veen retiradas do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos*, 1648.

*Multiplices casus et longa pericula vitæ,
Fatisdici Ioseph, gloria magnâ fuit.*



Der Neid.

*Ioseph durch Brüder Haß zur Schand,
verkauft wird in Egypten land.*

Eichler, del.

Hertel, excud.

(33)

Gravura representando a Inveja da *Iconologia* de Cesário Ripa

Gottfried Eichler (1677 - 1759)

*Immittis Phalaris lingua prius ense resecta,
Dirus more bovis clausus in ære gemit.*



I. Wachsmuth, sc.

*Die Grausamkeit.
Phalaridis der Ungeheur
den Künstler schafft zur Prob ins Feuer.*

Eichler del.

Hortel. excud.

(34)

Gravura representando a Crueldade da Iconologia de Cesário Ripa

Gottfried Eichler (1677 - 1759)

Observando-se a influência da *Iconologia* nas obras de Otto Van Veen e, consequentemente, nos painéis de azulejaria portuguesa adaptados das gravuras do artista holandês por processos intertextuais, pode-se se confirmar a riqueza e a valorização da intertextualidade na produção da imagem barroca. Percebe-se que o processo de citação, de paródia, enfim, de intertextualidade, é frequente no Pós-modernismo. Afirmamos que existe uma semelhança muito grande no imaginário das duas épocas, inclusive, como foi o caso da obra de Adriana Varejão, um processo de troca direta entre as diferentes culturas que compõem o Barroco e a arte contemporânea.

7.5- A ESTÉTICA DA VERTIGEM: A LINGUAGEM PUBLICITÁRIA

A Escola de Frankfurt não cansou de afirmar e reafirmar que a razão industrial havia contaminado a produção cultural, fazendo com que a sociedade começasse a confundir cultura com mercadoria, e, assim, fazendo com que as regras do mercado, de certa forma, determinassem toda a cultura, os valores e o pensamento da sociedade pós-Revolução Industrial. Com isso, a sociedade que surgiria destas condições seria fruto de homogeneização, uniformização e massificação. Provavelmente, a Escola de Frankfurt esteja correta e a sociedade tenha sofrido uma massificação; e, pior, não seja capaz de perceber o processo, pois está inserida nele. Cada movimento que o sujeito massificado produz, mesmo contrário à massificação, é absorvido pela Indústria Cultural, pois ela sempre busca a mistura de todas as culturas, de todas as razões, para que a sociedade possa encontrar sempre alguma similaridade entre o processo e o sujeito. A massificação absorve as diferenças, não fazendo com que elas desapareçam, mas que se misturem, criando um corpo apenas, um corpo social e funcional. A massificação, ao misturar as diferenças, cria seu corpo homogêneo, uniforme e produz este efeito de reconhecimento a todos os que vivem sob sua influência.

Não se pretende, neste texto, chegar a uma conclusão se o fenômeno descrito é positivo ou negativo, apenas pretende-se afirmar que ele existe, e que, neste processo, é que se desenvolve a linguagem publicitária, tema deste capítulo. A beleza da publicidade está em sua multiplicidade de discursos, em sua variedade de culturas abordadas, na diversidade de diferenças que se misturam, produzindo um efeito de uniformização das diferentes referências. Na publicidade não há fronteiras para os discursos, pois as referências culturais sempre são passíveis de se misturar, expressando, como em um espelho, o reflexo similar das ações dos sujeitos e culturas que compõem o seu discurso. Ou seja, a publicidade, em sua essência,

desenvolve-se por um processo intertextual, onde o cruzamento de vários textos, de diversas culturas, possa criar um efeito de reconhecimento, já que o processo não faz sumir as diferenças, apenas as mistura. A publicidade não pretende agredir o sujeito, forçá-lo a determinadas ações, mas pretende que ele se reconheça dentro da multiplicidade de referências que ela oferece. Como afirmou Leda Tenório da Motta, a publicidade pretende apenas ser a continuação dos gestos do sujeito.

Em tudo e por tudo, um objeto bem diverso, então, daqueles objetos agressivos de que tanto se fala, quando se fala da publicidade que nos alveja, como se fosse um dardo, quando é continuação de meus gestos, ou de mim mesmo. (MOTTA: 2011, p. 180)

Sendo a publicidade a grande forma de expressão dos conteúdos na contemporaneidade, ela reflete como ninguém as características do pensamento social, ou seja, ela se define e ajuda a definir o próprio Pós-modernismo. Multiplicidade, intertextualidade, mistura de estilos, jogos retóricos de linguagem, ou seja, jogos labirínticos, são características comuns à publicidade, reafirmando a semelhança entre a produção do discurso do Pós-modernismo e do Barroco.

Por que estudar a publicidade é uma pergunta que Barthes fez. Em sua resposta, pode-se perceber a consciência da intencionalidade do discurso publicitário, pois ele não apenas é dedicado à sua forma, mas à sua função e seu resultado, pois, muito além da beleza e da perfeição, quase como um ídolo medieval, a publicidade tem seu poder, pois cumpre um papel importante de divulgação de conteúdos bem definidos para uma sociedade de consumo. Para Barthes:

(...) em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam *a priori* os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível; se a imagem contém signos, teremos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vistas a uma melhor leitura: a mensagem publicitária é *franca*, ou pelo menos, enfática. (BARTHES: 1990, p. 28)

Neste sentido, a publicidade é uma das expressões que mais refletem os efeitos do Pós-modernismo na sociedade contemporânea, e, justamente por isso, encontra-se nesta produção uma quantidade grande de casos que demonstram suas estratégias semelhantes às do discurso do Barroco, como tem-se afirmado durante esta análise. A publicidade, como afirma Gilles Lipovetsky, se constitui através de transgressões, ou seja, em sua expressão, uma série de desobediências formais, morais, dentre outras, criam um espetáculo teatral de convencimento e

de sedução, onde ao espectador, ao sujeito, resta render-se ao reflexo de seus quereres, de seus desejos, do espelhamento daquela imagem não verdadeira, mas em que o sujeito se reconhece.

Hoje, a publicidade criativa solta-se, dá prioridade dá prioridade para um imaginário quase puro, a sedução está livre para expandir-se por si mesma, exhibe-se em hiperespetáculo, magia dos artifícios, palco indiferente ao princípio de realidade e a lógica da verossimilhança. (LIPOVETSKY: 1989, p. 188)

Destacando-se alguns exemplos, buscando-se apresentar as semelhanças entre o discurso visual da produção do Pós-modernismo e do Barroco, pode-se observar, primeiramente, a chamada publicitária do filme *Beautiful*, de 2008, do diretor sul-coreano Kim Ki Duk.

No filme, Kim ki Duk trata sobre a questão da aparência e das mazelas que ela pode causar quando tratada de maneira obsessiva, onde a personagem chega à conclusão que sua beleza é uma maldição. Obsessão, maldição, beleza, esta tríade pertence a uma receita de um mito grego muito citado e, aparentemente, que expressa algumas questões da contemporaneidade, como o culto à beleza e ao hedonismo: o mito de Narciso. Embora haja diversas versões para o mito, usualmente considera-se Narciso um humano belíssimo, que se deixa capturar pela sua imagem refletida em um lago e acaba morrendo por isso, sendo transformado na flor de mesmo nome.

Além desta citação, que já demonstra ser um processo de intertextualidade, a peça, em si, guarda formalmente uma semelhança com a pintura do Barroco, e, mais definitivamente, com a de Michelângelo Caravaggio *intitulada* Narciso.

A chamada do filme apresenta uma forte semelhança na postura e no uso do reflexo em relação ao quadro de Caravaggio, demonstrando que o primeiro é uma citação do segundo, ou seja, nota-se um processo de cruzamento de referências, intertextualidade. Além disso, assim como no *Narciso* de Caravaggio, a chamada do filme de Kim Ki Duk apresenta algumas das características mais comuns à pintura barroca: a clareza relativa, a luz que guia a visão e uma forte oposição entre claro e escuro; as massas pictóricas; o movimento pelo uso de diagonais e curvas.

Utilizando-se da mesma referência, e fazendo mais uma citação ao *Narciso* de Caravaggio, a campanha da marca Sisley, de 2007, explora a obsessão da aparência no Pós-modernismo como um vício, e apresenta o produto moda de maneira transgressora, através de uma imagem polêmica de duas mulheres debruçadas sobre um vestido, como se estivessem consumindo drogas (Fig. 37). A peça mantém as características mencionadas da pintura barroca

e cria o efeito de intertextualidade entre períodos distintos. As três imagens apresentadas formam este jogo de relações intertextuais entre períodos, uma constante que demonstra que o movimento de criação de imagens, seja no Barroco, seja no Pós-modernismo, guardam certas analogias que os aproximam estrategicamente e criam uma unidade em torno da estética da vertigem.

Outra constante importante que se pretende destacar, além da intertextualidade entre Barroco e Pós-modernismo, é o jogo labiríntico e vertiginoso do espelhamento, já que a produção do reflexo parece ser um procedimento comum aos dois períodos. A retórica dos espelhos, como uma dobra deleuzeana, sempre revela as diversas dimensões que compõem os discursos, criando o efeito de *mise en abyme*. Pode-se notar a frequência do uso da constante do espelhamento pela quantidade de peças que exploram este efeito, tanto na pintura do Barroco, quanto na publicidade do Pós-modernismo.

Na linguagem publicitária das campanhas dos perfumes da Dior, é muito comum o uso do espelhamento. Além da intertextualidade e de citações, como o resgate dos contos de fadas que compõem o imaginário de suas campanhas, pode-se verificar o uso dos reflexos como uma constante, criando o efeito labiríntico da dobra. Isso ocorre, por exemplo, na peça de 2007 do perfume *Midnight Poison* (Fig. 38): observa-se o uso do espelhamento, assim como na pintura de Diego Velázquez (fig. 39), *Vênus ao Espelho*, produzida entre 1647 e 1651.



(35)

Beautiful (2008)

Kim KI Duk (1960)



(36)

Narciso (1594 – 1596)

Michelângelo Caravaggio (1571 - 1610)



(37)

Fashion Junkie (2007)

Zoo Advertising



(38)

Midnight Poison, 2007

Wong Kar-Wai (1958)



(39)

Vênus ao Espelho (1647 – 1651)

Diego Velázquez (1599 – 1660)

Nestes jogos de labirinto, nas dobras temporais e em sua intertextualidade, a produção do Pós-modernismo, assim como a do Barroco, apresenta uma vasta gama de exemplos do uso destas e de outras constantes. A antítese visual num jogo de contradições é outra constante que se pode destacar. Na pintura do Barroco, em uma imagem como *O Enterro do Conde Orgaz* (1588), de Domenikos, Theotokopoulos, o El Greco (1541 – 1614), percebe-se o uso desta estratégia (Fig. 40). Em meio a um excesso de formas que se sobrepõem, criando uma unidade em meio a uma multiplicidade de formas, El Greco nos apresenta uma pintura enigmática, labiríntica. Simultaneamente, ele nos mostra a terra, pesada e escura, num momento melancólico do enterro, e o Paraíso, onde a alma do virtuoso Conde Orgaz chega, sendo recebido, efusivamente, pelas figuras sagradas. Contrariamente à representação pesada e escura da terra, tem-se um paraíso com cores mais vibrantes e corpos em composições plenas de curvas e diagonais, dando a impressão de movimento. Céu e terra, claro e escuro, vida e morte, matéria e espírito, corpo e alma, rigidez e movimento: a pintura de El Greco apresenta todas as contradições típicas do pensamento que povoava o sujeito de sua época. Além das formas hiperbólicas e das antíteses, a questão da representação do tempo e do espaço é rompido, criando o efeito labiríntico e vertiginoso, pois, através de uma dobra temporal, o artista confunde os sentidos do observador mediante a apresentação simultânea de duas cenas em espaços diferentes. Assim, presente, passado e futuro se misturam em uma cena única, apresentando uma transgressão da lógica temporal, criando dimensões múltiplas e contraditórias. Ou seja, novamente o Barroco nos lança em um abismo de mistérios para atingir o fiel, o observador e demonstrar o poder do sagrado, da religião.

Estas estratégias são encontradas também de forma frequente na produção de imagens do Pós-modernismo. Na campanha polêmica que, durante os anos de 1982 e 2000, figurou como a identidade da marca Benetton, criada por Oliviero Toscani (1942), denota-se um forte uso destas constantes da vertigem, comuns às representações do Barroco. Para criar o efeito de contradição e contraste, inspirada no slogan United Colors of Benetton, Toscani apresentava frequentemente estereótipos diferentes reunidos em uma cena: misturava pessoas de diversas cores de pele, raças, credos, criando um aspecto de diferença e união nas diferenças. Toscani trabalhava constantemente com as dobras deleuzeanas, onde a multiplicidade criava uma unidade, estratégia característica também do Barroco.



(40)

O Enterro do Conde Orgaz (1588)

El Greco (1541 – 1614)

Finalmente, na exploração das constantes que permeiam a publicidade do Pós-modernismo e a arte do Barroco, destaca-se o efeito do *mise en abyme*, ou seja, dos labirintos que fazem os observadores se perderem em meio a uma retórica da imagem rebuscada e cheia de efeitos. Assim como na pintura de El Greco encontra-se este efeito, no filme de *A Origem*, de Christopher Nolan (1970), lançado em 2010, o efeito labiríntico, assim como os efeitos especiais, são explorados de maneira exacerbada. No filme, Nolan nos lança no labirinto da mente de Richard Fischer (Cillian Murphy), juntamente com a equipe de Dom Cobb (Leonardo de Caprio), fazendo com que penetrem mais fundo neste abismo, onde a lógica do tempo se apresenta de maneira mais lenta. A cada abismo, o observador se questiona sobre a veracidade dos acontecimentos, até chegar ao seu desfecho, que, em vez de nos resgatar, nos joga em um novo labirinto. Este efeito foi expresso, não somente no filme, como, também, no cartaz que o anuncia (Fig. 42)



(41)

Campanha da Benetton (1982 – 2000)

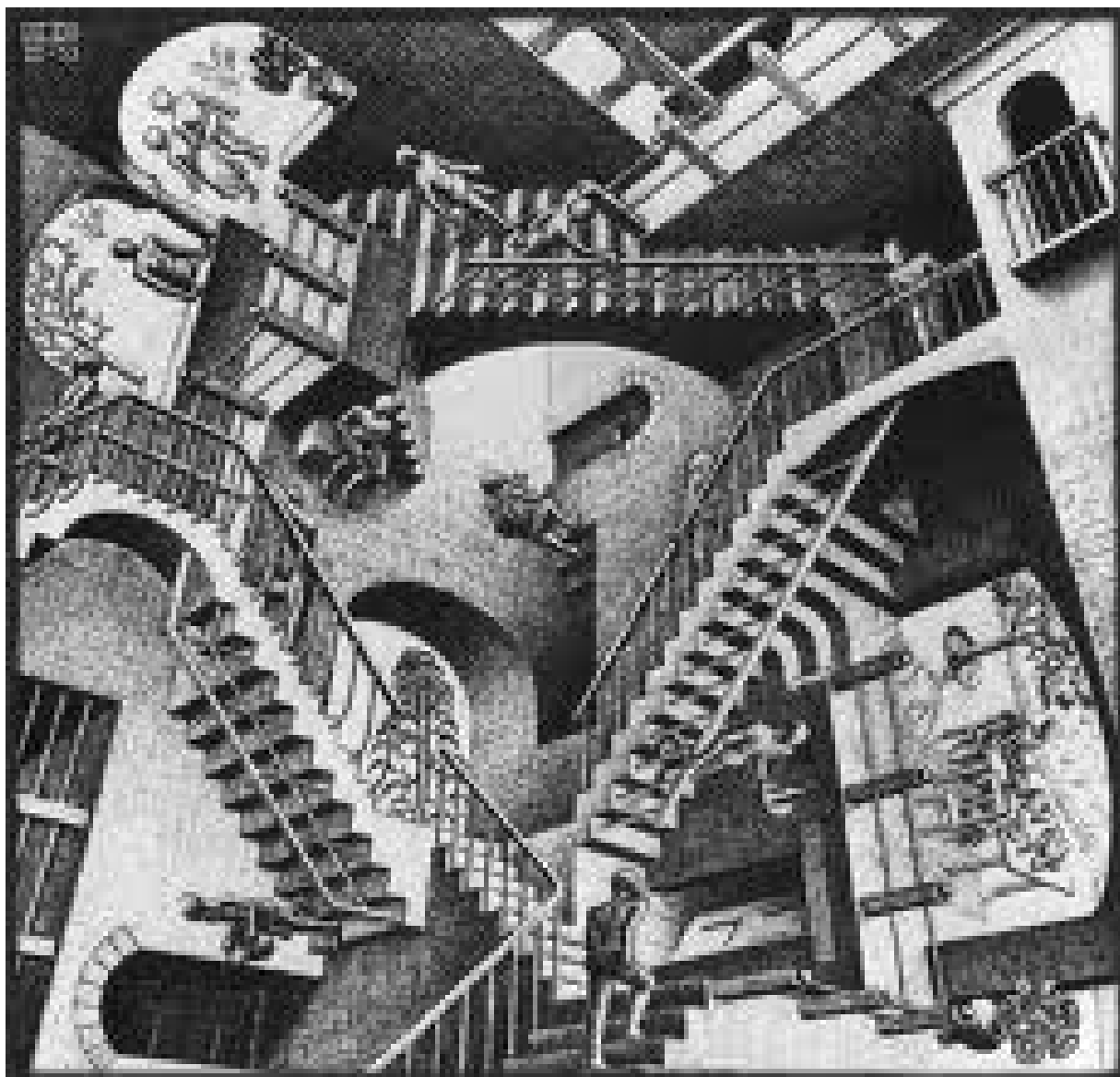
Oliviero Toscani (1942)



(42)

A Origem (2010)

Christian Nolan (1970)



(43)

Relatividade, 1953

Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972)

Nota-se no cartaz um cruzamento muito forte de linhas diagonais, formadas por aquelas outras linhas dos prédios e corpos, que produzem a impressão de movimento, além de um efeito de confusão labiríntica, pela impossibilidade de estes objetos ocuparem estas posições, neste espaço e neste momento. A falta de verossimilhança na cena somente é aceita por se tratar de um processo que reside dentro da mente, e este efeito cria um diálogo formal com o próprio tema do filme. No cartaz, além das dobras temporais e formas labirínticas, ainda se encontra uma citação, uma intertextualidade, pois este efeito de estranhamento das posições dos objetos do cartaz ficou muito conhecido através das gravuras de Escher, em particular, em uma das imagens mais conhecidas do artista, a gravura *Relatividade*. Estes efeitos, considerados como jogos labirínticos, dobras temporais e intertextualidades desenvolvidos no Pós-modernismo, também são comuns ao Barroco, como foi visto nas pinturas *O Enterro do Conde Orgaz* e o *Martírio de São Maurício*, de El Greco, e vêm corroborar nossa hipótese de que existe uma estética constante que alimentam a criação do imaginário destes dois períodos.

Abismos que nos atiram em novos abismos, labirintos que se abrem em novos labirintos, tempos que se desdobram confundindo as noções de presente, passado e futuro. Estas estratégias, tanto da intertextualidade, como das dobras temporais, e, principalmente, a *mise en abyme*, criam um universo contraditório, de sensações vertiginosas que nos fazem questionar a racionalidade das representações e as verdades da razão. Este universo em ebulição, antitético e lúdico, composto por jogos de linguagem que não se completam, ou se complementam com novos jogos, são características comuns ao Barroco e ao Pós-modernismo e formam, através da produção do discurso visual, uma estética vertiginosa e labiríntica de constantes comuns: a estética da vertigem.

7.6 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: VIDEOCLÍPE

Primeiramente, pensamos se é possível encontrar uma relação direta entre os vídeos contemporâneos e a estética barroca. Para esta análise, ambas as estéticas, embora pertençam a períodos diferentes, apresentam características constantes que podem agrupar os vídeos selecionados em torno de uma só classificação, no âmbito da estética da vertigem, com constantes comuns, como a intertextualidade, as dobras temporais, como os jogos de labirinto. Para comprovar esta afirmativa, vamos analisar as estratégias de dois videoclipes da cantora Lady Gaga: *Bad romance* e *Telephone*.

Antes de iniciar a análise dos dois videoclipes, lembremos algumas características da linguagem visual da cantora. Nos clipes *Born This Way* e *Alejandro* (Fig. 44 e 45), vê-se a

construção estética e temática característica da imagem barroca: a clareza relativa, as massas pictóricas, o tema sacro (representado de maneira irônica), o espelhamento, o excesso, as composições explorando o movimento (curvas e diagonais), os jogos de labirinto, o espelhamento, a antítese, dentre outras características.

Depois disto, através de uma análise mais aprofundada, na vertical, das estratégias da produção imagética que se criou para os videocliques da cantora, é possível identificar os indícios da estética da vertigem.



(44)

Born This Way (2011)

Lady Gaga (1986)



(45)

Alejandro (2010)

Lady Gaga (1986)

7.6.1 – ANÁLISE DOS VIDEOCLIPES *BAD ROMANCE* E *TELEPHONE*

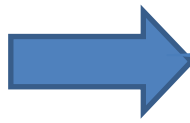
Após observação dos vídeos *Bad Romance* e *Telephone*, uma constante na seleção e combinação (eixos paradigmático e sintagmático) de signos que compõem os dois é a ideia de oposição típica do Barroco, constituída para criar um efeito mais dramático, antitético e contraditório, e parece se integrar perfeitamente à ideia de transgressão de valores que constitui o Pós-modernismo a partir dos acontecimentos relacionados à metade do século XX, e que foram desembocar no período de grande questionamento sociocultural. Dessa forma, clássico e moderno, bem e mal, matéria e espírito, dentre outros conceitos fundadores de nossa identidade cultural são contrapostos, misturados, rearranjados, criando o estranhamento contraditório que constitui o Pós-modernismo.

Neste sentido, os dois vídeos têm, principalmente em seu início, uma utilização de cores neutras contrárias, que criam um efeito de contraste através das cores preto e branco. No extenso clipe *Telephone*, com sua duração de aproximadamente 10 minutos, nos primeiros 4 minutos e 41 segundos observa-se uma predominância das cores preta e branca, período em que a cantora aparece em uma penitenciária. O mesmo acontece no clipe *Bad Romance*, onde o preto e branco predominam no desenrolar da narrativa, só que, nesse caso, o branco é mais constante, em alguns momentos criando um ambiente esterilizado, como se fosse um laboratório ou hospital. No caso de *Bad Romance*, com duração de aproximadamente 5 minutos, apenas surgem cores mais intensas, como na cena da cantora e do grupo de bailarinos trajados de vermelho, aos 3 minutos e 48 segundos. Parece que essa oposição de valores cromáticos, que, em nosso contexto, geralmente apresenta um sentido de bem versus mal, reforça o questionamento que busca a origem da verdade. E, talvez, tal oposição surgiria como uma síntese, justamente no momento dialético da oposição de ideias, entre a tese e a antítese.

Nessa colagem contraditória e atemporal, em que as tendências se cruzam da maneira mais livre possível (intertextualidade), cita-se, como exemplo, o início do clipe *Bad Romance*, onde a música, propriamente dita, é precedida por um solo de cravo, bem à maneira barroca. Nessa sintonia, vê-se Lady Gaga sentada ao centro de uma composição tipicamente clássica, onde a sua perspectiva se dá através de um ponto de fuga central. A cantora está sentada em uma poltrona com talha rebuscada, em estilo Barroco, contudo, o móvel está pintado de branco, uma paródia do designer pós-moderno Alessandro Mendini, que projetou o assento na década de 1970, chamado de “poltrona Proust”.



Cadeira Proust (1978)
Alessandro Mendini (1931)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)

(46)

Essa intertextualidade de estilos artísticos se mantém presente na construção estética dos dois videoclipes. Isso se dá, por exemplo, tanto no ambiente branco, que se assemelha a um laboratório ou hospital, em *Bad Romance*, como, principalmente, na introdução das cenas da prisão em *Telephone*, quando se percebe a predominância da composição centralizada no ponto de fuga. Basta compará-los ao afresco de Rafael de Sanzio, da Escola de Atenas, para notar suas composições racionais e semelhantes.

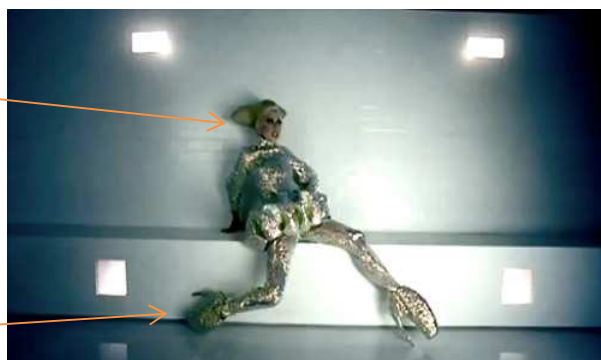
Além desta citação da perspectiva clássica, típica do Renascimento, ainda se vê, tanto no penteado da modelo do desfile de Alexander McQueen, como no penteado de Lady Gaga no clipe *Bad Romance*, um tipo de penteado e um tamanco que fazem lembrar as pinturas do Renascimento do norte europeu. Como exemplo, podemos citar as semelhanças das vestes e penteados criados por McQueen ao quadro de Jan Van Eyck (1390 – 1441), *O Casal Arnolfini* (1434).

Outra constante que pode ser percebida no início do videoclipe *Telephone*, que constitui um encadeamento de signos, um corredor de significados, é a insistência de texturas gráficas através dos fios e grades que se cruzam nas cenas. Além de constituírem a imagem da penitenciária em nossa consciência, o clipe também nos remete à ideia do próprio meio de comunicação citado, o telefone. Os fios cruzados nos causam uma sensação de prisão e ansiedade de linhas e mensagens cruzadas, comunicação truncada e carregada. Tal fenômeno parece também gerar uma sociedade baseada nos processos de comunicação e informação, uma sensação de se estar incomodado.

Podem-se notar, também, os principais elementos que constituem a construção da imagem no Pós-modernismo, a saber: a intertextualidade (paródia, citação de referências), a colagem, a mistura de estilos e a ironia. Dessa forma, são diversas as referências a outras produções que constituem o verdadeiro mosaico das imagens dos videoclipes. Filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); *A Experiência* (*Species*, Roger Donaldson, 1995); *Alien*, o Oitavo Passageiro (Ridley Scott, 1979); *Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, James Cameron, 1984); *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927); *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991); *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003); *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1987); videoclipes de Michael Jackson, como *Thriller* (1983); de Madonna, como *Express Yourself* (1989); de Smashing Pumpkins, *Tonight Tonight* (1996); são exemplos de citações diretas feitas pela *House of Gaga*, equipe da cantora, comandada pelo consultor de moda Nicola Formichetti (1977). Essas intertextualidades (citações e paródias) serão divididas em constantes para melhor observação do processo.



Jan Van Eyck (1390-1441)
Casal Arnolfini (1434)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)
Alexander Mcqueen (1969-2010)

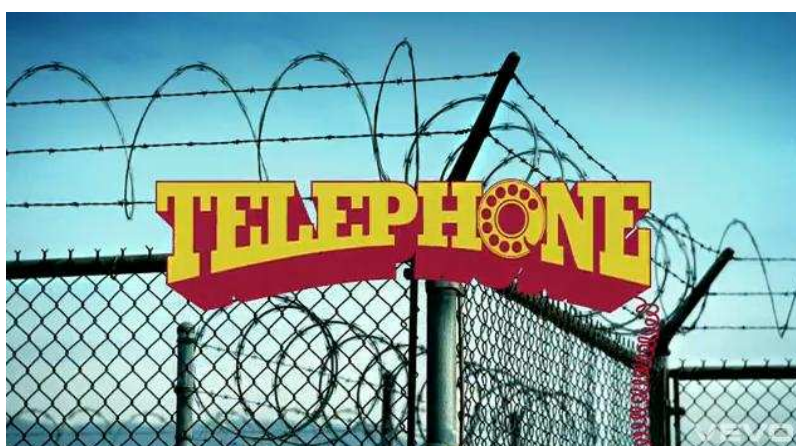


Tonight, Tonight (1995)
Smashing Pumpkins (1988)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)

(47)



(48)

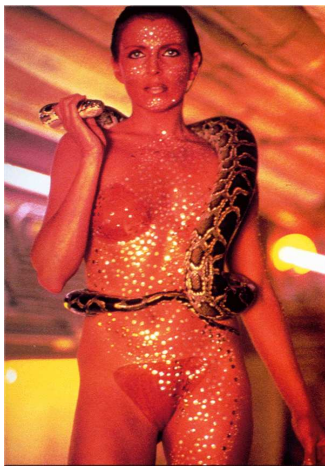
Telephone (2009)
Lady Gaga (1986)



Blade Runner (1982)
Ridley Scott (1937)



Figurino Lady Gaga (2010)



Blade Runner (1982)
Ridley Scott (1937)
Blade Runner, 1982, Ridley Scott



Love Game (2009)
Lady Gaga (1986)

(49)

7.6.2 – O FUTURO CIBERNÉTICO

A constituição de imagens a partir da ideia de um futuro cibernético, robótico e desumanizado, e a luta inaugurada pelo pensamento moderno da relação entre o homem e a máquina são referências constantes nos videoclipes de Lady Gaga, como também uma ideia comum nos filmes de ficção científica. *O Exterminador do Futuro* (1984), de James Cameron (1954), ou *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (1890 – 1976), são referências bem localizadas. A oposição homem e máquina reforçam o sentido de contradição, que parece ser uma constante nas mensagens dos videoclipes, revelando justamente a atitude de transgressão, comum à estética do Pós-modernismo e ao imaginário da arte do Barroco.

7.6.3 - O ORGÂNICO E O MONSTRO

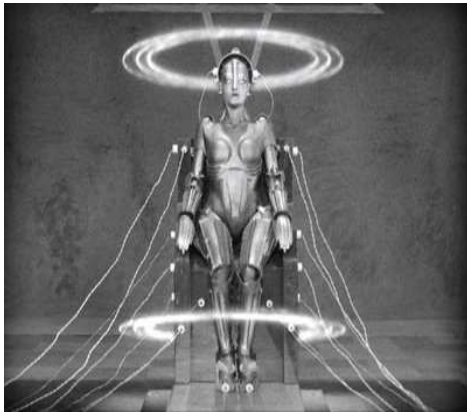
Essa representação do monstro ou do alienígena, inspirado em formas orgânicas, foi marcante na iconografia do Pós-modernismo, principalmente a partir da criação desenvolvida pelo artista e design suíço Hans Ruedi Giger (1940). Quando ele criou a criatura e o cenário para o filme *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott, inspirado pelo pintor Francis Bacon (1909 – 1992), acabou por se tornar um modelo para a ficção científica, em outros filmes, como *A Experiência* e suas sequências. Percebe-se que esta constante também influenciou o clipe *Bad Romance*. Em algumas cenas, encontram-se tanto semelhanças entre os monstros representados no filme e a imagem de Lady Gaga, quanto no sapato criado por Alexander McQueen (1969 – 2010). Esse jogo de referências, que nos chama a atenção na criação de Lady Gaga, construção fragmentada que nos parece original, não é, pois, um jogo de linguagem que ressalta as contradições, criando um estranhamento, um aspecto labiríntico no discurso das imagens? Estes processos intertextuais acabam por criar um verdadeiro léxico de formas, um compêndio pós-moderno de representações para serem utilizadas pelos mais diversos artistas, como foi feito em outras épocas.



Exterminador do Futuro (1984)
James Cameron (1954)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)



Metropolis (1927)
Fritz Lang (1890 – 1976)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)

(50)



Erotomechanics (1976)
H. R. Giger (1940)



Alien (1979)
Ridley Scott (1937)



A Experiência (2001)
Oliver Hirschbiegel (1957)



Turnê Monster Ball (2010)
Lady Gaga (1986)

Assim como no Pós-modernismo, no final século XVI, início da arte barroca, por exemplo, já se apresentavam verdadeiros compêndios com modelos de representação. Um dos mais conhecidos foi o já citado *Iconologia* (1593), de Cesário Ripa. Nele, cada um poderia encontrar os mais diferentes modelos de representação, como da inveja, da crueldade, da fé, etc. Além do uso da intertextualidade, o excesso de formas decorativas, a sobreposição, são utilizadas constantemente no Barroco. Esta reflexão leva à questão de que não é somente o ato de citação e de intertextualidade que compõem o interesse sobre a estética do Pós-modernismo, mas, sim, o exagero, a repetição, o uso de representações constantes é que compõem a estética contemporânea, assim como se tornaria um modelo para o Barroco. A estereotipização, a caricatura, a deformação, a paródia, a colagem *non sense* que Lady Gaga insere em seu imaginário, são as constantes que a tornam visível nesse oceano de imagens que estão disponíveis nos meios de comunicação na atualidade. Ou seja, uma estratégia comum ao Barroco, resgatada no Pós-modernismo, se torna um valor estético amplamente divulgado na contemporaneidade.

7.6.4 - INTERTEXTUALIDADE POP

Proteu era o deus marinho que guardava os rebanhos de Netuno, e era filho dos Titãs Tétis e Oceanus. Tinha dois dons que causavam inveja e interesse aos mortais: a premonição (conhecia o presente o passado e o futuro) e a transformação (ele podia assumir qualquer forma que quisesse). Como não gostasse de prever o futuro, tarefa extremamente ingrata para qualquer ser, ao pressentir qualquer aproximação de um mortal, fugia e se disfarçava com qualquer forma, ou assumia aparências terríveis e assustava seus perseguidores. Uma das únicas maneiras de fazer com que Proteu revelasse o futuro era prendê-lo durante o sono. Menelau, com a ajuda de Eidoteia, filha de Proteu, e acompanhado por seus amigos, prenderam Proteu enquanto dormia e o fez revelar o destino da guerra entre Troia e Esparta.



Estudos para uma crucificação
(1944)
Francis Bacon (1909 – 1992)



Necronon IV (1976)
H. R. Giger (1940)



Alien (1979)
Ridley Scott (1937)



Sapatos coleção Alexander Mcqueen
Alexander Mcqueen (1969 – 2010)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)

(52)

Proteu é talvez o mito que mais bem representa a identidade pós-moderna, que, para Stuart Hall, se caracterizava como “uma celebração móvel” (HALL: 2004, p.13). Os seres humanos no Pós-modernismo têm o dom de se transformar constantemente, pois o espelho da subjetividade se despedaçou em milhares de pedaços, deixando o olhar fragmentado. Uma pintura cubista é capaz de ver vários ângulos dos objetos ao mesmo tempo. Fragmentação, velocidade e simultaneidade são os reflexos do Pós-modernismo. Vive-se hoje em um profundo processo de intertextualidade. Devido ao aumento da produção das imagens, de maneira industrial, e do aumento da capacidade de reprodução dessas mesmas imagens, surge uma demanda muito maior, pois o consumo da mercadoria se torna cada vez mais voraz. Dessa forma, é preciso acelerar o processo de criação de imagens, o que leva os criadores a uma busca incessante de referências rápidas e comprovadamente eficazes para transformar signos visuais em mercadoria. Fechando-se, assim, o círculo vicioso, só resta a quem cria imagens, para atender à demanda, buscar imagens prontas através de citações, paródias e cópias, ou seja, através de uma intensa intertextualidade.

Dessa forma, o imaginário do Pós-modernismo é excessivamente povoado por esses processos intertextuais de citação, paródia e cópia, onde se faz uma representação do real, depois a cópia da representação, a cópia da cópia da representação, e assim por diante. Ou seja, como acontece com uma fotocópia, quando se faz muitas reproduções a partir da primeira, vai-se perdendo a qualidade, deformando a cópia, que acaba por se distanciar do real. Esse é o processo da criação do Pós-modernismo, o simulacro de Jean Baudrillard (1991), o descolamento do signo, do real.

Assim, o imaginário dos videoclipes de Lady Gaga formam uma cópia já desgastada que, para se tornar visível, parte para a deformação, para a ironia, para o exagero, podendo alcançar o estágio de mercadoria, cumprindo desta maneira a sua missão. Neste sentido, ao dissecar os diversos elementos plásticos, qualidades de seus videoclipes, o estudioso encontra a todo o momento uma citação diferente, tanto do universo clássico, como do universo pop.

Não se pretende, nesta análise, esgotar todas as possíveis referências da constituição dos dois videoclipes, mas apresentar este processo, o que não é nenhum segredo ou grande descoberta, tendo-se em vista que, em qualquer pesquisa rápida pela internet, ou em revistas especializadas em astros do pop, pode-se localizar este tipo de observação. Aliás, esse processo de busca das intertextualidades tornou-se o grande valor da imagem no Pós-modernismo, assim como aquela publicação *Onde está o Wally* (*Where's Wally*, 1987, Martin Handford), que divertiu a tantos com sua eterna busca da personagem referida. Da mesma maneira, a

investigação, a procura dos fragmentos de outras criações que compõem o imaginário do Pós-modernismo tornou-se uma qualidade que torna um videoclipe uma mercadoria vendável.

Nos videoclipes de Lady Gaga, entre alguns exemplos a se destacar, pode-se notar a dança dos seres monstruosos de *Bad Romance*, no qual se observa a clara influência do balé de zumbis de um dos principais inventores do conceito de astro pop, Michael Jackson, e de seu revolucionário vídeo *Triller* (1983). Além desta, pode-se destacar as correntes que prendem Lady Gaga, no videoclipe *Telephone*, à criação visual de Madonna, em *Express Yourself*. (1989) Nesta produção audiovisual, Madonna engatinha, de maneira felina e sensual, assim como fará Lady Gaga em *Bad Romance*.

Outro elemento que chama a atenção no videoclipe *Telephone* é a referência à obra cinematográfica de Quentin Tarantino (1963), um cineasta que trabalha com a fragmentação e a intertextualidade no Pós-modernismo. Em *Telephone*, duas citações principais se destacam, ambas feitas ao filme *Kill Bill* (2003), de Tarantino: a caminhonete amarela escrito em sua traseira *Pussy Wagon* e as cores amarelas dos trajes da personagem principal do filme. Este traje, inclusive, é uma citação a outro filme, *Operação Dragão* (*Enter The Dragon*, Robert Clouse), 1973, onde o astro dos filmes de Kung-fu, Bruce Lee, veste um macacão similar.

Para fechar esta observação da citação pop na criação dos videoclipes de Lady Gaga, pretendemos destacar mais duas questões. A primeira relaciona-se à observação da tipologia psicodélica utilizada também em outro filme de Tarantino, *Jackie Brown*, de 1997, nos créditos de *Telephone*. Essa “parceria” entre Tarantino e Gaga parece ter uma identidade estética que gera muitos cruzamentos sígnicos. A segunda, relaciona-se ao macacão de padrão rajado de felino que Lady Gaga está trajando no videoclipe *Telephone* faz uma citação direta à cantora australiana, Kylie Menogue (1968), que, em um processo similar ao realizado por Lady Gaga, em 2009, uniu as reflexões da alta costura internacional (o traje em questão era uma criação de Stefano Dolce e Domenico Gabbana) ao seu figurino de apresentação, configurando-se algumas das referências mais fortes da sociedade pós-moderna: a moda, a aparência, o exagero.



Thriller (1983)
Michael Jackson (1958 – 2009)



Bad Romance (2009)
Lady Gaga (1986)



Express Yourself (1989)
Madonna (1958)



Telephone (2009)
Lady Gaga (1986)



Kill Bill (2003)
Quentin Tarantino (1963)



Telephone (2009)
Lady Gaga (1986)

(53)

7.6.5 CONSUMO E PRAZER

O consumo é a nova esfinge da contemporaneidade; partem dele os enigmas que devem ser decifrados, para que a sociedade pós-moderna não seja devorada. Este consumo também personifica o prazer, e a satisfação deste prazer passa pela voracidade inconstante e incessante do consumo. A satisfação do prazer se confunde com o consumo e, como nossa sociedade constrói sua identidade no ideal de consumo, transformando tudo em mercadoria, esta identidade também se constitui a partir da satisfação do prazer pelo consumo.

Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. (BAUMAN: 2008, p. 20)

Então, é dentro deste fenômeno que o personagem que representa a voracidade de consumo, que é Lady Gaga, se transforma, tornando-se, assim, numa “mercadoria vendável”. Para se tornar esta “mercadoria vendável” em um mundo dominado pela imagem, sobrecarregado de formas até a exaustão, onde a percepção perde sua sensibilidade por causa do excesso de oferta de referências, a cantora encontrou sua expressividade, resgatando as estratégias do Barroco, revisitadas pelo Pós-modernismo, e utilizadas eficientemente pela cantora. Ou seja, utilizando-se do grotesco e do exagero, do excesso, da superexposição, da espetacularização de sua personagem é que Lady Gaga se tornar visível. Entende-se aqui o grotesco no sentido estético e arquitetônico, como o “(...) ornato composto de elementos imaginários misturados com figuras humanas e animais”. (LEE: 1979, p. 1006) Lady Gaga, além dos excessos, em suas vestimentas extremamente decoradas, é possível listar uma grande quantidade de formas coladas e sobrepostas, retiradas do imaginário cotidiano de nossas representações, como pedaços de ossos, vegetais, e animais, e ainda figuras monstruosas resgatadas do imaginário humano.

Dessa forma, Lady Gaga cumpre a tarefa de objeto consumível, ascendendo para o patamar de objeto desejável e imitável, que retiraria os consumidores de sua invisibilidade incômoda e sem identidade. A partir da imitação dos ícones do pop, nós, simples seres humanos, ascendemos ao status de mercadorias e deixamos de existir como uma massa amorfa, sem significado, sem desejo, e ganhamos o sopro de vida, o nome em destaque, o espetáculo, enfim, uma identidade a ser admirada para a sociedade de consumo.

A tarefa dos consumidores e o principal motivo que os estimula a se engajar numa incessante atividade de consumo é sair dessa invisibilidade e imaterialidade cinza e monótona, destacando-se da massa de objetos indistinguíveis “que flutuam com igual gravidade específica” e assim captar os olhos dos consumidores (...) (BAUMAN: 2008, p. 21)

Nesse sentido, o consumo e o prazer se confundem, pois, em uma sociedade onde todos são simultaneamente mercadorias e consumidores, o prazer também se dá a partir desta relação de mercado, e o desejo se torna produto. Por isso, vê-se a exploração constante de objetos, posturas e vestimentas provocantes, e ao mesmo tempo estranhos, nos videocliques de Lady Gaga, os quais ganham uma conotação de autoridade quase mística, que nos subjuga através do desejo de ser um objeto desejável. Transformado o desejo e o prazer em mercadoria e apresentado para se deixar consumir, idolatrar, num fenômeno descrito por Karl Marx como o fetiche da mercadoria (MARX: 1975), Lady Gaga ganha seu espaço como sujeito, projetando sobre os consumidores sua aura de singularidade fabricada. Entende-se o fetiche da mercadoria Este produto explorado desde há muito por diversas estrelas do pop – Madonna, Gwen Stefanini, Cristina Aguilera, Marilyn Monroe – aparece representado nos videocliques de Lady Gaga por mulheres se acariciando, se violentando, se beijando, presas por correntes, por roupas coladas, transparentes e mínimas, muito couro e produtos para serem cultuados. Este prazer mercadoria e esse consumo do prazer, característicos da sociedade pós-moderna, não poderiam deixar de estar representados no imaginário contemporâneo, nem no imaginário de Lady Gaga, consequentemente.



(54)

Telephone (2009)

Lady Gaga (1986)



(55)

Bad Romance (2009)

Lady Gaga (1986)



(56)

Telephone (2009)

Lady Gaga (1986)

7.6.6 – INFORME PUBLICITÁRIO, ENFIM, A MERCADORIA

Além de toda a citação, paródia, valorização da imagem, utilização da alta costura, ironia, exagero, deformação, fetichismo, prazer e consumo que foram comentados até agora, não se pode pensar em uma produção pop no Pós-modernismo sem se referir ao produto, à mercadoria mais diretamente. Grifes como Gautier, Versace e Armani estão sempre compondo o figurino da personagem Lady Gaga, além de, no clipe *Bad Romance*, ser possível destacar a frutífera parceria entre ela e Alexandre McQueen. Mas outros produtos podem ser vistos no mosaico da composição do imaginário da cantora.

Lady Gaga, além da moda, utiliza o *merchandising* de maneira intensiva, expondo seus produtos e os de seus patrocinadores para completar o ciclo de transformação dos signos, das imagens, em mercadoria. No videoclipe *Bad Romance*, vê-se destacadamente os *Heartbeats* desenhados pela cantora, além de produtos como a vodka Nemiroff, Nintendo Wii, óculos Carrera e laptops HP.

No videoclipe *Telephone*, continua o processo de *merchandising*, apresentando produtos como o site de relacionamentos Plenty of Fish, a Chevrolet, Diet Coke, a Polaroid, a cerveja Coors Light, novamente Heartbeats e HP, celulares Virgin Mobile, Wonder Bread e Miracle Whip.

Dessa forma, a reflexão da imagem no Pós-modernismo, tendo em vista suas tendências à intertextualidade (citação, paródia), ironia, valorização estética e seu dom para o consumo, está bem representada nos vídeos de *Bad Romance* e *Telephone* de Lady Gaga. A partir desse processo, percebe-se que a fonte de alimentação desse fenômeno do Pós-modernismo é uma invenção tipicamente da sociedade de consumo: a esperança, o desejo e a crença no prazer. A mercadoria Lady Gaga e os que a consomem podem sonhar com a visibilidade eterna, como afirmou Bauman:

Além de sonhar com a fama, outro sonho, o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta sem face e insípida das mercadorias, de se tornar uma mercadoria notável, notada e cobiçada, uma mercadoria comentada, que se destaca da massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fada. (BAUMAN: 2008, p. 22)

Novamente a história se repete como farsa, ou seja, do drama do Barroco, do uso das imagens como propaganda da religiosidade da Contrarreforma, ressurgem suas estratégias como um novo culto, o culto ao consumo do imaginário contemporâneo do Pós-modernismo. Lady Gaga e suas hipérboles formais, seus exageros gestuais e figurativos, sua citação constante de referências das mais diversas culturas, ou seja, o uso frequente da intertextualidade, se torna uma musa efêmera, uma imagem sagrada a ser consumida, ao mesmo tempo grotesca e irônica. Lady Gaga e todo o imaginário do Pós-modernismo resgatam as estratégias do Barroco através de suas constantes vertiginosas, no âmbito da estética da vertigem.

7.7 – A ESTÉTICA DA VERTIGEM: *TIME* DE KIM KI DUK

Para demonstrar o efeito da estética da vertigem no cinema, foi selecionado também o filme *Time, o amor contra a passagem do tempo*, do diretor sul-coreano Kim Ki Duk, pois percebem-se, nesta obra, características típicas desta estética. Algumas constantes que serão apresentadas nesta análise serão:

- a) uma dobra temporal representada por uma narrativa cíclica, que se retém mais ao tema do filme do que à busca de representação de um tempo real;
- b) o uso da intertextualidade, através da citação de outros textos;
- c) uma retórica rebuscada (à maneira do cultismo barroco) e complexa que expõe a contradição do Pós-modernismo em um debate sobre a relação entre a percepção e a verdade, representadas através do sentido da visão, em contraposição ao sentido do tato.

Através destas observações, pretende-se verificar o efeito das constantes que aproximam as estratégias da produção da imagem no Pós-modernismo e no Barroco, mediadas pela estética da vertigem.



(57)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

foto fragmentada utilizada por Seh-Hee como modelo para a operação plástica



(58)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

See-Hee mascarada encontra Ji-Woo

7.7.1 – DA HISTÓRIA

Para entender esse debate, cabe, primeiramente, apresentar uma breve contextualização da história. Seh-Hee era noiva de Ji-Woo, mas, após uma briga, em um café que sempre frequentavam, ela some e resolve fazer uma operação plástica e mudar totalmente seu rosto. Sem avisar o noivo, ela desaparece por meses, período em que Ji-Woo fica atormentado pela busca em compreender o motivo do sumiço de Seh-Hee. Após esse tempo, Ji-Woo conhece uma garçonete, no mesmo café em que brigara com a noiva desaparecida, e passa a flertar com ela. Porém, Ji-Woo não sabe que essa garçonete é, de fato, sua ex-noiva, agora com um novo rosto, tentando conquistá-lo novamente. Basta de labirintos? Mas não é tudo. Sabe qual é o novo nome de Seh-Hee, a noiva desaparecida, disfarçada de garçonete? Ela se apresenta ao noivo como sendo See-Hee. Fica clara a estratégia do diretor em criar uma trama labiríntica. Porém, as coisas ficam mais enredadas: Seh-Hee, embora tenha trocado de rosto, mantém a mesma personalidade e passa a cometer os mesmos atos que a levaram à desesperada ação de mudar de rosto. Uma vez mais levada ao desespero, ela revela ao noivo o que aconteceu, em uma cena angustiante, quando Seh-Hee, transformada em See-Hee, faz uma máscara com a última foto do seu rosto original, veste-a e se encontra com Ji-Woo. Durante o encontro, tentando convencer o noivo que tinha mudado afirma: “Não sou sua mulher do passado, sou sua outra mulher.”

Ji-woo, angustiado, foge e depois segue Seh-Hee/See-Hee até a clínica de cirurgia plástica. Após a saída dela, ele próprio faz uma operação plástica para mudar de rosto. Este ato foi revelado a Seh-Hee/See-Hee pelo médico. A partir desse ponto, a história se repete, lugares e ações retornam, mas em papéis trocados. O enredo sofre um espelhamento e Seh-Hee/See-Hee passa a agir como Ji-Woo, buscando encontrar o noivo. Uma de suas únicas pistas foi dada por uma cena onde Ji-Woo segura a mão de See-Hee e pergunta sobre o toque, ao que ela responde: “o encaixe perfeito”. Dessa forma, Seh-Hee/See-Hee, durante a parte final do filme, busca Ji-Woo, não mais com seus olhos, que seriam facilmente enganados pela aparência trocada, mas segurando nas mãos de vários rapazes, para tentar localizar, através do tato, o seu amor: Ji-Woo.



(59)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

See-Hee busca Ji-Woo através do tato



(60)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Cena do filme Time, de Kim Ki Duk, A foto/ visão, o tato/ escultura

7.7.2 – DA VISÃO E DO TOQUE: VER, TOCAR E A DÚVIDA DE TOMÉ

Esta imagem (Fig. 60) sintetiza as questões do filme: uma foto de uma escultura que representa duas mãos. A representação da imagem, da fotografia que se entrega à visão e a escultura, que se entrega, não só à visão, como ao tato. A mão que revela o objeto pela materialidade do mesmo, a visão que apresenta o objeto a partir da luz que é refletida. Percepção tátil e percepção visual ligando o sujeito ao mundo, aos fenômenos.

Estas são questões lançadas pelo filme, em que a visão é enganada por um ardil cirúrgico, uma intervenção artificial humana, e resta apenas o tato para guiar Seh-Hee, ou See-Hee. Acredita-se que mesmo a personagem já não saiba quem é, ou, pelo menos, já está mergulhada em um fosso de dúvidas. Ela, como um cego, tateia pelo mundo em busca da revelação tátil que lhe restitua o reconhecimento de Ji-Woo.

A questão da imagem e da visão sempre foi polêmica, como nos apresenta Arlindo Machado em sua observação sobre os “iconoclasmos” (MACHADO: 2001, p. 16) da história. A visão nos surge muitas vezes como uma criadora de ilusão. Esta constatação não deixa de ter sua razão, quando se percebe que, a todo momento, é preciso compensar com o cérebro, a percepção visual, que engana o sentir através, por exemplo, de uma perspectiva que desestrutura as relações de profundidade e dimensão. Basta imaginar que, ao captar objetos à distância, eles se apresentam menores do que são realmente. Porém, mesmo o tato também pode iludir o sentir: a parábola dos cegos que encontram um elefante, é um bom exemplo. Como não podem tocar simultaneamente todas as partes do elefante, cada um deles, ao tocá-lo, fará um prognóstico de como é aquele animal, relacionando-o a fenômenos que já conheciam. Uma pedra, diz o primeiro ao tocar o corpo do animal. Outro cego diz ser um coqueiro, ao abraçar a perna do elefante. O outro, ao tocar a tromba, diz ser o animal parecido a uma cobra. Dessa forma, tanto visão como tato não podem trazer a percepção total ou a verdade absoluta. Esta será uma lição que Seh-Hee/ See-Hee irá descobrir. Pois, sem o auxílio do olhar, ela descobrirá que não consegue saber, através somente do tato, quem é o antigo Ji-Woo com sua nova aparência após a cirurgia plástica.

Cabe aqui uma reflexão sobre como nosso sentir não apenas está relacionado à nossa percepção pura dos fenômenos, o *percepto*, “(...) aquilo que aparece e se força sobre nós, brutalmente, no sentido de que não é guiado pela razão” (SANTAELLA: 1998, p. 91). Mas, para além da singularidade do *percepto*, o nosso pensar, nossa cultura, nossa visão social interferem em nossa relação sensível com o mundo. Neste momento, o crer, o querer sentir, os juízos perceptivos em geral, podem alterar a percepção pura, pois “o sujeito, na percepção,

não está separado dos julgamentos que ele produz no ato perceptivo” (SANTAELLA: 1998, p. 95).



(61)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Seh Hee/ See Hee abraçando escultura



(62)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

See-Hee na Clínica após acidente



(63)

Hamlet (1948)

Laurence Olivier (1907 - 1989)



(64)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

See-Hee, após a plástica



(65)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Cena final do filme: a maré e a escultura

A dúvida Seh-Hee/ See-Hee parece reconduzir ao “ser ou não ser” shakesperiano. Presa em um mundo de dúvidas, em um labirinto de sensações, ela se entrega ao jogo do enigma e resolve fazer uma outra operação plástica e recomeçar um ciclo, onde, através de uma nova aparência, parte para nova trajetória. E, de uma maneira irônica, absurda, porém cheia de questionamentos, Kim Ki Duk, o diretor, faz com que ela se encontre com ela mesma, retornando como em um ciclo de marés, ao início do filme. Isso nos faz pensar que talvez essa história apenas se repita ciclicamente, sem que haja um final.

7.7.3 – DO TEMPO CÍCLICO, DO ESPELHAMENTO E OUTRAS ESTRATÉGIAS

Para obter tal confusão de sentidos, Kim Ki Duk utiliza diversas estratégias durante o desenvolvimento do filme. Começando pela construção de uma narrativa cíclica, impossível cronologicamente, pois o filme termina exatamente onde começou, porém, nos revelando que o encontro apresentado não é de Seh-Hee e uma estranha, mas, sim, de Seh-Hee com ela mesma, como se a cirurgia plástica não pudesse constituir uma outra vida. Neste final, o diretor parece nos dizer que aparência e essência não podem ser dissociadas, principalmente, que a aparência de Seh-Hee, não pode definir quem ela é, em seu íntimo, em sua essência, e que uma sociedade que valoriza a aparência, como no pós-modernismo, está fadada a perder-se em labirintos, que apenas tendem a se desdobrar infinitamente.

Temos um jogo labiríntico para confundir a percepção do observador, uma estratégia típica da estética da vertigem, verdadeira dobra temporal que faz confundir presente, passado e futuro. Esse tempo cíclico é metaforicamente representado pela maré que cobre a escultura da mão, uma das cenas finais.



(66)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Seh-Hee encontra a si mesma, See-Hee, após a plástica



(67)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Seh-Hee encontra a si mesma, See-Hee, após a plástica

Além de uma dobra temporal que se apresenta num tempo cíclico, uma narrativa espelhada faz uma metáfora da questão, tanto da aparência como construtora de identidade, como do tempo cíclico, pois algumas ações de Seh-Hee e Ji-Woo, na primeira parte do filme, são repetidas, mas em papéis trocados. Ou seja, das dúvidas, a angústia, a busca de Ji-Woo em relação ao sumiço de Seh-Hee, são vividas por ela, Seh-Hee, transformada em See-Hee, na segunda parte do filme.

Os meandros do filme acabam por levar o espectador a um estranhamento, a um jogo de reflexões que buscam responder, inutilmente, de maneira lógica, um tipo de representação que foge da tradição clássica de idealização de uma natureza e cai numa reflexão contraditória, criando uma narrativa labiríntica, em abismo (*mise en abyme*), comum ao Pós-modernismo e ao Barroco, deixando-se revelar, através de uma visão sincrônica, a constante estética que acompanha os dois períodos artísticos, a constante da vertigem.



(68)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Ji-Woo e Seh-Hee/ See-Hee 1ª parte



(69)

Time (2006)

Kim Ki Duk (1960)

Seh- Hee/See-Hee e Jung-Woo (suposto Ji-Woo) - 2ª parte

Para compreender o sentido de um objeto perdido no passado histórico não basta olhá-lo, ou até mesmo observá-lo. Isso exige de nós que reconstruamos seu sentido original, que tracemos os passos de seu processo semântico evolutivo, que façamos comparações ou busquemos contrastes com objetos e seus contextos dos dias de hoje, equivalentes, correspondentes ou opostos, num movimento de trás para frente e da frente para trás no tempo, em permanente vaivém.

PINHEIRO

VIII – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como em um relógio, a cada volta, os minutos, as horas, os dias se constituem em um eterno refazer-se, em um tautológico ciclo de repetições com suas pequenas alterações. Chegamos ao final desta análise, que também se reconstitui como o início de novos ciclos, de novas reflexões. Desta maneira, também se estrutura a história, conseqüentemente, a história das formas, das representações estéticas, a história da arte.

Acreditamos que a história, principalmente a das representações estéticas, diferentemente do que rezam a ideias feitas, não se baseia em inovações e rompimentos com o passado em visão anacrônica, mas, sim, se forma por constantes que retornam, por vezes mais íntegras, outras disfarçadas, parodiadas, ou sutilmente citadas, segundo as visões de diversos pensadores, de Karl Marx, em seu *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, a Haroldo de Campos, em seu *O Sequestro do Barroco* (2011) e *A Arte no Horizonte do Provável* (2010).

Buscamos apresentar, de maneira desigual, dois modelos estéticos supostamente incomparáveis, compostos por diversas constantes que parecem estar sempre retornando, adaptadas e transformadas dentro dos contextos de seu tempo: um modelo é a estética clássica, e, o outro, ao que se deu maior ênfase, aquele que foi denominado de estética da vertigem. Ela atingiu o movimento classificado pelos historiadores de Barroco, localizado entre o final do século XVI e o século XVIII, além de influenciar a expressividade contemporânea, a partir, principalmente, do final do século XX, momento denominado como Pós-modernismo.

Para localizar as semelhanças e comparar os dois períodos, Barroco e Pós-modernismo, definindo-os como pertencentes à estética da vertigem, procurou-se eleger características e estratégias constantes que foram, e ainda são, frequentemente utilizadas nestes períodos, como a intertextualidade, as dobras temporais, os jogos de labirinto, os efeitos de espelhamento, a *mise en abyme*, a linguagem rebuscada, as formas hiperbólicas, o excesso decorativo, as antíteses (contradições), as repetições, as redundâncias e as constantes que se apresentam nos dois períodos.

O texto de nossa pesquisa buscou estabelecer relações sincrônicas entre os dois períodos, constituindo-se através de comparações que se dispõem a atravessar séculos, em poucas linhas, fechando-se em diversos ciclos que retornam ao mesmo ponto, constituindo uma trajetória circular que vai do Barroco ao Pós-modernismo, do Pós-modernismo ao Barroco.

Para observar estes fenômenos, utilizamos a semiologia, principalmente as reflexões de Roland Barthes, para constituir um método de análise das imagens. Dentro deste método,

destaca-se a análise de signos que partem do significante, do campo da denotação, para o significado, o campo da conotação. Tiramos grande proveito do entendimento de que, a partir da organização e expressão dos signos, no campo do significante, chega-se à constituição dos significados. Por isso, a partir do campo material das imagens, do campo da denotação, do significante, é que foram analisadas as características das imagens criadas entre os séculos XVI ao XVIII, e o final do século XX e início do XXI, elegendo-se, assim, constantes que pudessem comprovar a relação entre estes dois momentos da história das representações visuais. Do levantamento destas constantes, foi possível formular uma classificação comum que pudesse abarcar o Barroco e o Pós-modernismo em um mesmo conceito, em uma mesma estética, a estética da vertigem.

Com o método definido e os conceitos formulados, buscou-se, para demonstrar a hipótese, comparar a produção visual do Barroco com as imagens do Pós-modernismo, através de suas constantes, elegendo-se, assim, as semelhanças entre as estratégias de criação do imaginário destes dois momentos da história das representações. Foram comparadas a pintura e a azulejaria barrocas com a fotografia e a produção em vídeo (filmes e vídeos) do Pós-modernismo, buscando isolar as estratégias e características semelhantes, as constantes que transformam estas produções em uma só categoria de classificação. Através deste movimento pendular, de maneira sincrônica, foram analisadas imagens do início da Idade Moderna e algumas da Idade Contemporânea, de maneira simultânea, fazendo-se com que passado, presente e futuro se dobrassem, defrontando-se e demonstrando suas similaridades, suas constantes, seu vertiginoso discurso labiríntico de movimentação cíclica.

Nestes ciclos que se formaram, como o tempo, como as espirais que voltam ao mesmo ponto, como as volutas das rebuscadas formas decorativas do Barroco, como o intrincado universo labiríntico que se desdobra no oceano virtual do Pós-modernismo, as imagens vagaram e buscaram, em movimentos intertextuais constantes, alinhar as redes que prendem as representações das imagens que povoaram, e povoam, ainda, tanto o imaginário do sujeito dos séculos XVI ao XVIII, quanto o sujeito contemporâneo. Esta massa que se forma, aparentemente contraditória, composta por uma multiplicidade impressionante de formas, cria, mesmo assim, uma unidade que se constitui a partir das antíteses: um estonteante volume que mistura suas diferenças, criando suas representações diversificadas, as quais demonstram que qualquer expressão que pertença à estética da vertigem nasce e existe num corpo formado por múltiplas características. São características, que mesmo dissonantes e opostas, ao se misturarem formam um organismo, uma unidade, cujas partes se fundem de tal maneira que se torna impossível separá-las sem que percam a sua força de expressão. Desta forma, a unidade

que compõe as imagens, os discursos visuais dos movimentos que se fundem, criando a estética da vertigem, tem a sua força e razão de existir quando formulada através das diferenças. Ou seja, a mesma diferença que separa, que constrói as classificações do conhecimento humano, reúne, unifica momentos estéticos de períodos históricos diversos, ou seja, o que separa também une. Esta é a razão de ser do Barroco, do Pós-modernismo e da estética da vertigem.

Finalmente, a partir da razão de ser das imagens que nascem sob a influência da estética da vertigem, assume-se, para esta pesquisa, uma outra hipótese, a ser comprovada em estudos próximos: a de que toda história da representação estética se constitui por constantes, as quais retornam ciclicamente, influenciando a expressividade dos sujeitos de diferentes momentos históricos. Ou seja, assume-se que a representação estética é formulada por um movimento sincrônico, tornando-se, assim, possível, organizar uma nova história de toda estética, de toda representação humana, não de maneira linear e cronológica, como se vem fazendo, mas de maneira cíclica, necessitando, todavia, de se reconhecer as suas constantes expressivas, a organização de seus significantes, criando categorias de definição. Eis aqui uma bela missão, porém hercúlea, talvez para uma próxima visita ao labirinto.

IX – ÍNDICE DE IMAGENS

Nº	Título	Autoria	Fonte
01	Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): <i>MORS ULTIMA LINEA RERUM EST</i>	Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)	Acervo do autor
02	<i>MORS ULTIMA LINEA RERUM EST</i>	Gravura inspirada nos originais de Otto Van Veen retiradas do livro <i>Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos</i> , 1648	PINHEIRO, Sylvanésio. <i>Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia</i> . Salvador: Livraria Turista, 1951.
03	Tratado Alquímico: <i>Mutus Liber</i> . La Rochelle. 1617.	Jacobus Sulat	ROOB, Alexander. <i>Alquimia e Misticismo</i> . Itália: Ed. Taschen, 1997.
04	Tratado Alquímico: <i>Viridarum Chymicum</i> . Frankfurt. 1624.	D. Stolcius van Stolcenberg (1600 – 1644)	ROOB, A. <i>Alquimia e Misticismo</i> . Itália: Ed. Taschen, 1997.
05	<i>Narciso e Eco</i> (1903) Walker Art Gallery	John William Waterhouse (1849 – 1917)	http://settepassi.blogspot.com.br/2010/12/mity-eco-e-narciso-by-slayer.html
06	Retábulo pintado com motivos chineses da Igreja de Nossa Senhora do Ó – Sabará – 1720	“Supõem-se que trabalharam na ornamentação artesãos vindos das possessões portuguesas do Oriente.” (CARRAZZONI: 1987, 260)	http://sgc.bernoulli.com.br/projetodeensino/2012-2-d-2/arquitetura/barroco/
07	Igreja e Convento de Santo Antônio – Paraíba – séc. XVIII	“Projeto de Frei Francisco dos Santos” (CARRAZZONI: 1987, P. 304)	http://www.panoramio.com/photo/8173419
08	Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): <i>QUIS DIVES? QUI NIHIL CUPIT</i>	Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)	Acervo do autor
09	Cena do videoclipe do grupo REM, da música <i>Losing my Religion</i> , álbum <i>Low</i> , de 1991.	Tarsem Singh	http://1001videoclips.com/?p=682

10	<i>Descida da Cruz</i> , entre 1600 e 1604. Museu do Vaticano	Michelângelo Caravaggio (1571 - 1610)	http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/portugues/imagens2.htm
11	Campanha <i>Pure Smirnoff</i> , anos de 1990	Smirnoff	http://www.smirnoff.com/br-br/ http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/05/smirnoff-pura-vodca-russa.html
12	<i>As Meninas</i> (1656 – 1657) Museu do Prado	Diego Velázquez (1599 – 1660)	http://www.mystudios.com/art/bar/Velázq/uez/Velázquez-las-meninas.html
13	<i>Crucificação</i> (1502-03) Museu do Louvre	Rafael Sanzio (1485-1520)	http://medicineisart.blogspot.com.br/2010/12/o-sofrimento-de-cristo-do-ponto-de.html
14	<i>Descida da Cruz</i> (1611 – 1614) Catedral de Antuérpia	Peter Paul Rubens (1577 – 1640)	http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/03/19/pintura-descida-da-cruz-de-peter-paul-rubens-94214.asp
15	<i>Fita de Moebius II</i> , 1963.	Maurits Cornelis Escher, (1898 – 1972)	http://ekonoklasta.blogspot.com.br/2007_11_18_archive.html
16	<i>Ummagumma</i>	Pink Floyd (1969)	http://www.tumblr.com/tagged/mise%20en%20abyme
17	<i>Ricci Ricci</i> , 24/08/2009	<i>Melle NOI Paris</i>	http://marinamedici-espm.blogspot.com.br/2010/10/analise-das-cores-nos-anuncios.html
18	<i>Martírio de São Maurício</i> 1580-82 Museu do Monastério de São Lorenzo	El Greco (1541 – 1614)	http://4.bp.blogspot.com/-u7E8fv4OmQc/T8DkYR4LsTI/AAAAAAAAAI/K64W4v474G4/s1600/el-greco-the-martyrdom-of-st-maurice.jpg
19	Detalhe: <i>Martírio de São Maurício</i> 1580-82	El Greco (1541 – 1614)	http://www.zazzle.com.br/o_martirio_de_s_t_mauricio_1580_83_posters-228514968320028189
20	<i>Mulher Gato 2003</i> (Halle Berry)	Pitof (1957) (Jean-Christophe Comar)	https://ssl173.websiteseguro.com/up-dot/cinemax/produtos.asp?lang=pt_BR&tipo_busca=subcategoria&codigo_categoria=4&codigo_subcategoria=27
21	Painel de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): <i>IN MEDIO CONSISTIT VIRTUS</i>	Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)	Acervo do autor

22	Detalhe do Painele de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): <i>IN MEDIO CONSISTIT VIRTUS</i>	Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)	Acervo do autor
23	<i>Born This Way</i> (2011)	Lady Gaga (1986)	http://www.mothermonster.blogspot.com.br/2012/05/fotos-cenas-deletadas-de-born-this-way.html
24	<i>O Êxtase de Santa Teresa</i> Igreja de Santa Maria della Vittoria	Gian Lorenzo Bernini, (1598-1680)	http://www.scultura-italiana.com/Approfondimenti/Estasi_Teresa.html
25	<i>Assunção da Virgem</i> (1801 – 1812). Pintura da abóboda da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto	Manuel da Costa Ataíde, Mestre Ataíde (1762 – 1830)	http://www.infoescola.com/biografias/mestre-ataide/
26	<i>Ultravioleta</i> , 2006	Kurt Wimmer (1964)	http://mundoaoleo.blogspot.com.br/2006/05/ultravioleta-ultraviolet.html
27	<i>Às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila</i>	Gregório de Matos (1623 – 1696)	http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/gregorio_de_matos.html (ÁVILA: 1994, p. 127)
28	Miguel Arcanjo (1663) <i>Kunsthistorisches Museum</i>	Luca Giordano (1634 – 1705)	http://www.istoe.com.br/reportagens/183375_O+PODER+DOS+ANJOS
29	<i>American Jesus</i> (2010)	David LaChapelle (1963)	http://noticias.gospelmais.com.br/artista-faz-exposicao-de-fotos-com-michael-jackson-inserido-em-cenas-biblicas.html
30	<i>Varal</i> (1993) Coleção Juan Varez	Adriana Varejão (1964)	http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/09/11/adriana-varejao-e-suas-historias-as-margens/
31	Painele de Azulejos do Claustro de São Francisco (1743-1748): <i>GRANDE MALUM INVIDIA</i>	Atribuído a Bartolomeu Antunes (SINZIG, 1933)	Acervo do autor
32	<i>GRANDE MALUM INVIDIA</i>	Gravura inspirada nos originais de Otto Van Veen retiradas do livro <i>Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Filosofia de los Antigos y Modernos</i> , 1648.	PINHEIRO, Sylvanésio. <i>Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia</i> . Salvador: Livraria Turista, 1951.

33	Ilustração da Inveja para o livro <i>Iconologia</i> , de Cesário Ripa, editado por Georg Hertel e Ilustrada por Gottfried Eichler (1758 – 1760)	Gottfried Eichler (1677 - 1759)	MASER, E. A. <i>Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery</i> . New York: Dover Publications, 1971.
34	Ilustração da Crueldade para o livro <i>Iconologia</i> , de Cesário Ripa, editado por Georg Hertel e ilustrado por Gottfried Eichler (1758 – 1760)	Gottfried Eichler (1677 - 1759)	MASER, E. A. <i>Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery</i> . New York: Dover Publications, 1971.
35	<i>Beautiful</i> (2008)	Kim KI Duk (1960)	http://doramax264.com/17314/beautiful-k-movie-2008/
36	<i>Narciso</i> (1594 – 1596) Galleria Nazionale d Arte Antica	Michelângelo Caravaggio (1571 - 1610)	http://osolhosdenarciso.blogspot.com.br/
37	<i>Fashioin Junkie</i> (2007)	<i>Zoo Advertising</i>	http://adsoftheworld.com/media/print/sisley_fashion_junkie_1
38	<i>Midnight Poison</i> , 2007	Wong Kar-Wai (1958)	https://www.myfdb.com/campaigns/183/image/5208-dior-fragrance-ad-campaign-midnight-poison-elixir-shot-3
39	<i>Vênus ao Espelho</i> (1647 – 1651)National Gallery	Diego Velázquez (1599 – 1660)	http://arteehistoriaepci.blogspot.com.br/2011/12/venus-de-velasquez-e-nova-celebridade.html
40	<i>O Enterro do Conde Orgaz</i> (1588) <i>Igreja de São Tomé</i>	Domenikos, Theotokopoulos, o El Greco (1541 – 1614),	http://en.wikipedia.org/wiki/The_Burial_of_the_Count_of_Orgaz
41	Campanha da Benetton (1982 – 2000)	Oliviero Toscani (1942)	http://en.paperblog.com/benetton-oliviero-toscani-94211/
42	<i>A Origem</i> (2010)	Christian Nolan (1970)	http://scienceblogs.com.br/socialmente/2010/09/a-origem-o-filme/
43	<i>Relatividade</i> , 1953.	Maurits Cornelis Escher, (1898 – 1972)	http://noticias.universia.com.br/tempo-livre/noticia/2012/11/28/984921/conheca-relatividade-escher.html
44	<i>Born This Way</i> (2011)	Lady Gaga (1986)	http://www.markpedley.net/check-out-lady-gagas-born-this-way-video/lady-gaga-born-this-way-video-15/
45	<i>Alejandro</i> (2010)	Lady Gaga (1986)	http://www.fanpop.com/clubs/lady-gaga/images/12835689/title/alejandro-cap-wallpaper
46	<i>Bad Romance</i> (2009)	Lady Gaga (1986)	http://gagajournal.blogspot.com.br/2010/03/aase-bergs-with-deer-and-lady-gagas-

	Cadeira Proust (1978)	Alessandro Mendini (1931)	bad_28.html http://popularitybystrike.blogspot.com.br/2010/06/para-gaga-bad-romance-e-musica-mais.html http://amocinemaemusica.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html http://mundodaceramica.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html
47	<i>Casal Arnolfini</i> (1434) National Gallery <i>Tonight, Tonight</i> (1995) <i>Bad Romance</i> (2009) Sapato Alexander Mcqueen	Jan Van Eyck (1390 – 1441) Smashing Pumpkins (1988) Lady Gaga (1986) Alexander Mcqueen (1969-2010)	http://www.lulicoutinho.com/atividades_culturais_2011/artes_d_alma/o_renascimento_no_norte_europeu/jam_van_eyck/jan_van_eyck.htm http://www.flickr.com/photos/musicxcharts/2713085750/ http://www.blackbookmag.com/music/lady-gagas-bad-romance-video-features-alexander-mcqueens-lobster-claws-1.32896 http://www.newelty.com/about/lady-gaga-bad-romance-visible-ribs/
48	<i>Telephone</i> (2009)	Lady Gaga (1986)	http://www.madtomatoe.com/telephone-lady-gagas-banned-epic-music-video/
49	<i>Blade Runner</i> (1982) Figurino Lady Gaga (2010) <i>Love Game</i> (2009)	Ridley Scott (1937) Lady Gaga (1986)	http://cashionandcompany.blogspot.com.br/2009/10/bring-it-back-blade-runner.html http://popstarofficial.blogspot.com.br/2010/01/os-looks-bizarros-de-lady-gagao.html http://stressadinhascom.blogspot.com.br/2010/09/blade-runner-lives.html http://www.metrolyrics.com/love-games-lyrics-lady-gaga.html
50	<i>Exterminador do Futuro</i> (1984) <i>Bad Romance</i> (2009) Metrópolis (1927)	James Cameron (1954) Lady Gaga (1986) Fritz Lang (1890 – 1976)	http://frasesetc.wordpress.com/fotos-2/60310_papel-de-parede-exterminador-do-futuro-3-a-rebeliao-das-maquinas-terminator-3-rise-of-the-machines_1024x768/ http://www.wornthrough.com/2010/01/05/anatomical-fashion-lady-gaga/ http://draffhouse.com/movies/big_screen_classics_the_complete_metropolis/austin http://cinemaeafins.com/2010/04/27/bad-romance-de-lady-gaga-e-o-video-mais-visto-do-youtube/

51	<i>Erotomechanics</i> (1976) <i>Alien</i> (1979) <i>A Experiência</i> (2001) <i>Turnê Monster Ball</i> (2010)	H. R. Giger (1940) Ridley Scott (1937) Oliver Hirschbiegel (1957) Lady Gaga (1986)	http://www.arts-wallpapers.com/galleries/hr-giger-posters/imagepages/image1.htm http://portal.rac.com.br/noticias/index_teste.php?tp=tv&id=/105633&ano=/2011&mes=/11&dia=/13 http://monsters-web.com/a-experiencia-3-baixar-filme-avi-dublado http://perezhilton.com/?m=20091128
52	<i>Estudos para uma crucificação</i> (1944) - Guggenheim Museum <i>Necronon IV</i> (1976) <i>Alien</i> (1979) Sapatos coleção Alexander Mcqueen <i>Bad Romance</i> (2009)	Francis Bacon (1909 – 1992) H. R. Giger (1940) Ridley Scott (1937) Alexander Mcqueen (1969 – 2010) Lady Gaga (1986)	http://passapalavra.info/2009/09/9966 http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=21000 http://www.sodahead.com/entertainment/which-must-see-horror-movie-is-your-favorite/question-119408/?link=ibaf&q=alien+1979 http://www.dasmariasblog.com/post/2393/os-sapatos-bizarros-de-alexander-mcqueen-para-o-verao-2010 http://your-glamour-report.blogspot.com.br/2010_10_01_archive.html
53	<i>Thriller</i> (1983) <i>Bad Romance</i> (2009) <i>Express Yourself</i> (1989) <i>Telephone</i> (2009) <i>Kill Bill</i> (2003)	Michael Jackson (1958 – 2009) Lady Gaga (1986) Madonna (1958) Quentin Tarantino (1963)	http://www.thrilleralbum.com http://www.guardian.co.uk/music/2009/dec/02/lady-gaga-bad-romance http://www.imageamplified.com/madonna/page/6/ http://doocab.com/lady-gaga-telephone-tattoo-by-gothicfeverdream-on-deviantart.html http://www.geekosystem.com/tarantino-telephone-music-video-gaga/
54	<i>Telephone</i> (2009)	Lady Gaga (1986)	http://papelpop.com/2013/05/dia-internacional-contra-a-homofobia-relembre-os-beijos-gays-dos-famosos/
55	<i>Bad Romance</i> (2009)	Lady Gaga (1986)	http://stylenews.peoplestylewatch.com/2009/11/11/lady-gagas-new-must-have-accessory-her-own-line-of-headphones/
56	<i>Telephone</i> (2009)	Lady Gaga (1986)	http://www.ypsilon2.com/blog/marketing/telephone-novo-clipe-de-lady-gaga-e-um-

			showcase-de-marcas/
57	<i>Time</i> (2006) Foto fragmentada utilizada por Seh-Hee como modelo para a operação plástica	Kim Ki Duk (1960)	http://www.filmin.es/blog/time-notas-del-director-kim-ki-duk-y-comentarios-sobre-el-film
58	<i>Time</i> (2006) Cena do filme <i>Time</i> , de Kim Ki Duk, Seh-Hee/ See-Hee mascarada encontra Ji-Woo	Kim Ki Duk (1960)	http://www.youtube.com/watch?v=AkawGmef6hI
59	<i>Time</i> (2006) Cena do filme <i>Time</i> , de Kim Ki Duk, Seh-Hee/ See-Hee busca Ji-Woo através do tato	Kim Ki Duk (1960)	http://community.flixster.com/photos/shigan-time-11079700
60	<i>Time</i> (2006) Cena do filme <i>Time</i> , de Kim Ki Duk, A foto/ visão, o tato/ escultura	Kim Ki Duk (1960)	http://www.blogdecine.com/criticas/atimea-nip-tuck-por-kim-ki-duk
61	<i>Time</i> (2006) Cena do filme <i>Time</i> , de Kim Ki Duk, A foto/ visão, o tato/ escultura	Kim Ki Duk (1960)	http://www.blogdecine.com/criticas/atimea-nip-tuck-por-kim-ki-duk Cena do filme <i>Time</i> , de Kim Ki Duk, busca do tato como alicerce do real http://www.critikat.com/Time.html
62	<i>Time</i> (2006) See-Hee na clínica, após acidente	Kim Ki Duk (1960)	http://www.lifesizeentertainment.com/TIME/DOWNLOADS.html
63	<i>Hamlet</i> (1948) Cena do Filme <i>Hamlet</i> , de Laurence Olivier	Laurence Olivier (1907 - 1989)	http://www.jddiversity.com/blog/bgilmoreblog/22-hamlet-torture-a-the-truth.html
64	<i>Time</i> (2006) Seh-Hee encontra ela, See-Hee, após a plástica	Kim Ki Duk (1960)	http://www.hurriyetdailynews.com/love-against-the-passage-of-time.aspx?pageID=500&eid=217
65	<i>Time</i> (2006) Cena final do filme: a maré e a	Kim Ki Duk (1960)	http://deeperintomovies.net/journal/archives/2659

	escultura		
66	<i>Time</i> (2006) Sequência do filme <i>Time</i> : Seh-Hee encontra ela, See- Hee, após a plástica	Kim Ki Duk (1960)	http://deeperintomovies.net/journal/archives/2659
67	<i>Time</i> (2006) Sequência do filme <i>Time</i> : Seh- Hee encontra ela, See-Hee, após a plástica	Kim Ki Duk (1960)	http://www.hurriyetdailynews.com/love-against-the-passage-of-time.aspx?pageID=500&eid=217
68	<i>Time</i> (2006) Ji-Woo e Seh-Hee/ See-Hee 1ª parte – filme <i>Time</i>	Kim Ki Duk (1960)	http://celluloiduniverse.blogspot.com.br/2010/07/film-discussion-kim-ki-duk.html
69	<i>Time</i> (2006) Seh- Hee/See-Hee e Jung- Woo (suposto Ji-Woo) – 2ª parte – filme <i>Time</i>	Kim Ki Duk (1960)	http://twi-ny.com/twiny.04.16.08.html

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *História da Filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- ABAURRE, M. L. M. & PONTARRA, M. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARAÚJO, I. L. *Foucault e a Crítica do Sujeito*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- ARAÚJO, M. *Reflexões sobre a Prática Artística Pós-moderna Brasileira*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ÁVILA, A. *O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco II*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AYALA, W. *Antologia Poética de Gregório de Matos*. São Paulo: Ediouro, 1991.
- BARBOSA, F. (org.). *Clássicos da Poesia Brasileira*. São Paulo: Klick, 1977.
- BARTHES, R. *Inéditos Vol. 3 – Imagem e a Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A Aula*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BAUDRILLARD, J. *Simulação e Simulacro*. Antropos: Lisboa, 1991.
- BAUER, M. W. GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BAUMAN, Z. *Vida para Consumo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1965.
- BENETTI, M. *Estética Neobarroca*. Canoas: Ed. Ulbra, 2004.
- BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: COSTA LIMA, L (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz & Terra, 2000.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A Origem do Drama Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, J. L. *História Universal da Infância*. São Paulo: Globo, 1998.
- BRIGGS, A. & BURKE, P. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMPOS, H. *O Sequestro do Barroco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANEVACCI, M. *Fetichismos Visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.
- CARRAZZONI, M. E. (coord.). *Guia dos Bens Tombados – Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.
- CASIMIRO, A. P. B. *Mentalidade e Estética na Bahia Colonial*. Salvador: E. G. da B., 1996.
- CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CERVONI, J. *A Enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.

CHASTEL, A. *A Arte Italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTELLA, A. *Comunicação – Do Grito ao Satélite*. São Paulo: Mantiqueira, 1984.

COUTINHO, E. F. *Revisitando o Pós-moderno*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DEBRAY, R. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. *A Dobra Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 2009.

_____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que Vemos, O que nos Olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1990.

DUGNANI, P. *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca: Os Painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012.

_____. *O Livro dos Labirintos*. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. *A Herança Simbólica nos Azulejos do Claustro do Convento de São Francisco da Bahia*. (Mestrado). PUC/SP. 244 p. 2001.

_____. *Azulejaria Luso-Colonial*. In: Ângulo. São Paulo: n° 84, pp. 14 – 18, jul/set, 2000.

EAGLETON, T. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.

_____. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FIORIN, J. L. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

FRAGOSO, H. *Claustro de São Francisco*. Salvador: Epssal, S/D.

FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FUENTES, C. *O Espelho Enterrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GRACIÁN, B. *A Arte da Prudência*. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. Perspectiva: São Paulo, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.

HANSEN, J. A. *Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas*. Destiempos.com. México, Distrito Federal. Año 3, N. 14, p. 169 – 215, Marzo – Abril, 2008.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.

HARTMANN, F. *El Portico del Templo de la Sabiduría*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1977.

HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HERBERT, E. *Lady Gaga*. São Paulo: Globo, 2010.

HOCKE, G. R. *Maneirismo – O Mundo como Labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUTCHEON, L. *A Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

IAZZETTA, F. *Além da Vanguarda Musical*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JULLIER, L. e MARIE, M. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KODO, L. *O Gozo Pós-Moderno*. São Paulo. Zouk. 2001.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

LARSEN, S. *Imaginação Mítica*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

LATOURE, B. *Jamais Fomos Modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEÃO, L. *A Estética do Labirinto*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

_____. *O Labirinto da Hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LEE, W. D. (org). *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEITE, S. U. *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LELLO J. e LELLO, E. *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & Irmão, 1968.

LIPOVETSKY, G. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, G. *Os Tempos Hipermódernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYOTARD, J. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MACHADO, A. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACHADO, L. G. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MANGUEL, A. *Lendo Imagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANOVICH, L. *El Lenguaje de los Nuevos Médios de Comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Conceito que Nunca Existiu*. São Paulo. Folha de São Paulo. Domingo 02 de novembro de 2003, p. 10 – 11.

MARX, K, e ENGELS, F. *O Capital: Crítica da Economia Política. Livro Primeiro: O Processo de Produção do Capital. Volume I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MASER, E. A. *Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. New York: Dover Publications, 1971.

MCLUHAN, M. *A Galaxia Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

_____. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOORE, D. *Guia dos Estilos Musicais*. Lisboa: Ed. 70, 2008.

MOTTA, L. T. *Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual*. São Paulo: Iluminuras/ Fapesp, 2011.

_____. *Montaigne*. In: Catedral em Obras. Iluminuras: São Paulo, 1996.

MONTAIGNE, M. *Os Ensaaios*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

NAZARIO, L. *Quadro Histórico do Pós-Modernismo*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOTH, W. *Panorâmica da Semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

_____. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

PAIS, A. N. O “*Theatro Moral de La Vida Humana*”. Lisboa: Revista Oceano, n. 36/37, p. 100-113, outubro 1998/ março 1999.

PANOFKY, E. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

_____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PERNIOLA, M. *Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte*. Chapecó: Argos, 2009.

PINHEIRO, O. *Azulejo Colonial Luso-Brasileiro: Uma Leitura Plural*. In: TIRAPELI, P. (org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

PINHEIRO, S. *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*. Salvador: Livraria Turista, 1951.

PINTO, J. 1, 2, 3, *da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

RABAÇA, C. A. & BARBOSA, S. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.

- RECTOR, M. *Para Ler Greimás*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.
- RESENDE, B. *Os Estudos Culturais e a Política dos Saberes*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*. Lisboa: Ed. Taschen, 1997.
- SAMPAIO, R. *Introdução à Publicidade e Propaganda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- SANTAELLA, L., e NOTH, W. *Estratégias Semióticas da Publicidade*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- _____. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SANTAELLA, L. *Por que as Comunicações e as Artes estão Convergindo*. São Paulo: Paulus Editora, 2005.
- _____. *Percepção*. São Paulo: Experimento, 1998.
- _____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2000.
- SANTOS, L. G. *Modernidade, Pós-modernidade e Metamorfose da Percepção*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARDUY, S. *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SEVCENKO, N. *Pindorama Revisitada: Cultura e Sociedade em Tempos de Virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SILVA, R. H. D. R. F. da. *Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística*. In: WÖLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SINZIG, Fr. P. *Maravilhas da Religião e da Arte. Igreja do Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
- SIQUEIRA, S. "A Vida é Sonho": *A Estética do Barroco*. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1999.
- _____. *A Teatralidade do Barroco: A Estética do Barroco*. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1996.
- SOUZA, R. T. *A Filosofia e o Pós-moderno: Algumas Questões e Sentidos Fundamentais*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STAROBINSKI, J. *Montaigne em Movimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STRINATI, D. *Cultura Popular*. São Paulo: Hedra, 1999.
- TEIXEIRA, C. A. B. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. 2009. 134 f. Dissertação (mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2009.
- TEIXEIRA COELHO NETTO, J. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- TIRAPELI, P. e PFEIFFER, W. *As Mais Belas Igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 1999.
- TIRAPELI, P. (org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- VALLADARES, C. P. *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Odebrecht/ Spala, 1981.
- VESTERGAARD, T. & SCHRØDER, K. *A Linguagem da Propaganda*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- XAVIER, D. *Pós-retórica ou Emancipação...? Arquitetura em questão*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- YATES, F. *Ensayos Reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Ideas e Ideales Del Renascimento En El Norte De Europa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS EPÍGRAFES

Introdução. FOUCAULT, 1990, p. 21.

II. Fundamentação teórica. LYOTARD, 2000, p.46.

III. O Barroco. SEVCENKO, 2000, p.46.

IV. O pós-modernismo e as muitas faces do contemporâneo: o espelho quebrado.
CANEVACCI: 2001: p. 140.

VIII. Conclusão. PINHEIRO: 2001, p. 118.

