max x luhan
um estudo fotográfico

amer nagib moussa junior

são paulo | 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

amer.moussa@usp.br

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo

dados fornecidos pelo autor

MOUSSA JUNIOR, A. N.
max x luhan: um estudo fotográfico / Amer Nagib Moussa Junior --
São Paulo: A. N. . Moussa Jr., 2017.
180 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Irene de Araújo Machado
Bibliografia

1. Fotografia 2. Comunicação 3. Teoria da informação. 4. Estética
5. Semiótica I. Machado, Irene de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 770

max x luhan

um estudo fotográfico

Amer Nagib Moussa Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Irene de Araújo Machado.

São Paulo | 2017

MOUSSA JUNIOR, A. N.

Aprovado em _____

*max x luhan | um estudo
fotográfico.*

Banca Examinadora

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais da
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Meios e Processos Audiovisuais,
sob orientação da Prof.^a Dr.^a Irene
de Araújo Machado.

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

à|o mãe|pai

aos irmãos:

Simone
Sandro
Samia

resumo

palavras chave

Trata-se de um estudo fotográfico elaborado a partir do cruzamento de alguns principais conceitos das teorias informacionais de Marshall McLuhan presentes em “Os Meios de comunicação como extensões do homem” e Max Bense, em “Pequena estética”. A partir de uma explanação básica de fundamentos do movimento da Poesia Concreta e da teoria Semiótica, pretende-se apontar concretude e iconicidade em McLuhan e Max Bense. Poderia a ideia de “o meio é a mensagem” de McLuhan ser associada à “anti-estética do gosto” [Ungefallenaesthetik] de Bense? Também serão confrontados os critérios de ambos para classificação dos meios e objetos artísticos, em relação ao grau de participação do usuário e consequente criatividade e inovação alcançadas. Com o objetivo de propor uma narrativa visual paralela à argumentação teórica, serão apresentados três estudos fotográficos experimentais, cuja linha expositiva busca dialogar com o desenvolvimento das ideias discutidas. Espera-se com este trabalho introjetar mais consciência à produção, ensino e crítica da signagem fotográfica – bem como em diferentes linguagens.

Fotografia
Comunicação
Teoria da informação
Estética
Semiótica

abstract

keywords

This work comprises a photographic study from the intersection of some of the main concepts of informational theories of Marshall McLuhan present in “Understanding Media” and Max Bense, in “Kleine Aesthetik”. From a basic explanation of the foundations of the Concrete Poetry movement and Semiotics, it is intended to point concreteness and iconicity on McLuhan and Bense. Could the idea of “the medium is the message” by McLuhan be associated with Bense’s “anti-aesthetic of taste” [Ungefallenaesthetik]? It will also be confronted the criteria of both to classify media and artistic objects, in relation to the degree of user participation and consequent creativity and innovation. Proposing a parallel, graphic narrative to the theoretical argumentation, this dissertation presents three experimental photographic studies, whose visual exhibition line aims to dialogue with the verbal ideas. This work intends to introduce more awareness to the production, teaching and criticism of photographic signage – and other languages as well.

*Photography
Communication
Information Theory
Aesthetics
Semiotics*

Índice

Introdução	10
A	14
meio x mensagem	
Fundamentos da Poesia Concreta e da Semiótica	15
Concretude e iconicidade em Max & Luhan	19
<i>estudo</i>	<i>24</i>
B	74
repertório x interação	
Temperatura, mistura e ruptura	75
Max básico	78
<i>estudo</i>	<i>82</i>

C

estrutura x configuração	136
Por uma nova ordem nos estados	137
Macro e micro inovação	141
<i>estudo</i>	<i>146</i>
Considerações finais	174
Bibliografia	176
Créditos	178
Agradecimentos	179

“O que aconteceria se, de repente, a arte começasse a ser vista como é, ou seja, informação exata para reordenação das mentes?”¹

X

“A racionalidade continua sempre sendo a opositora mais bem sucedida da ideologia.”²

1 Diagrama síntese da pesquisa.

Esta pesquisa nasceu durante um momento peculiar, quando ondas de protestos e manifestações populares eclodiram no Brasil. O movimento, que ficaria conhecido como “jornadas de junho”, deflagrou carências de mobilidade urbana e infra estrutura no país, entre outras pautas. Em meio à agitação permanente, emergiram correntes ideológicas das mais variadas frentes, as quais, chocando-se, acabaram se anulando no clássico debate esquerda x direita.

Esta polarização, apesar de dialética, ainda retinha muitos preconceitos, que por vezes impedem e velam a existência do próprio meio — veículo de comunicação — no/pelo qual circula o debate. Para escapar desta cilada, a pesquisa tratou de tatear entradas para outros caminhos, que pudessem levar à compreensão qualitativa dos meios de comunicação — e de produção — no sentido de extrair destes uma ciência, que apontasse para as reais possibilidades construtivas de nossa época. Para isso, procurou munir-se de teorias metalinguísticas, ou seja, aquelas que têm o estudo e a geração de

novas linguagens como meta — em contraposição às de cunho ideológico/personalista.

O ponto de partida seriam os estudos desenvolvidos no trabalho final de graduação³, concluído nesta universidade, no curso de Arquitetura e Urbanismo. Os fundamentos do trabalho foram principalmente as ideias preconizadas pelo prof. Décio Pignatari, um dos grandes responsáveis pela (intro|tradu) dução das teorias semióticas e de informação no Brasil. As obras de Pignatari constituem um fértil mosaico tátil, por onde muitas portas se abrem para os caminhos então desejados. Nesse sentido, seguindo as pistas deixadas pelo prof. Décio, que dizia que “consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica”⁴, o embrião da pesquisa tratou de investigar teorias que apontassem para o signo icônico.

Compreende-se o signo icônico como sendo “um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não”⁵,

segundo a teoria dos signos — Semiótica — elaborada pelo cientista norte americano Charles Sanders Peirce (1839— 1914). Ou seja, superficialmente falando, o ícone é um signo que informa as próprias características.

Um recorte temporal no período do pós guerra destacaria duas referências na teoria da informação “icônica”: Marshall McLuhan (1911- 1980) e Max Bense (1910-1990). McLuhan nasceu e graduou-se em literatura inglesa no Canadá, formou-se mestre e doutor em filosofia na Inglaterra e foi docente na Universidade de Wisconsin. Seu discurso inovador, visceralmente profetizado em obras literárias de forte impacto tátil visual, causou e ainda causa polêmica nos círculos acadêmicos e artísticos, especialmente quando o assunto são os meios de comunicação de massa.

Mas por que McLuhan? Acredita-se que suas ideias foram fundamentais para a compressão das transformações causadas pelo ingresso da humanidade na era eletrônica. Seus conceitos ajudam a compreender o comportamento do usuário no

processo de comunicação, bem como em relação à produção da informação. A aplicação das ideias de McLuhan para entendimento de todo e qualquer meio ou objeto de comunicação — tais como fotografia, cinema, arquitetura e até novelas de televisão — faz deste cabedal um poderoso instrumento de projeto, tanto para fotógrafos como para arquitetos, artistas e designers⁶.

Por outro lado, Max Bense, designer e ensaísta alemão, formulou um pensamento estético de matriz semiótica e informacional, incorporando elementos da matemática e da física moderna. Como professor da Universidade de Stuttgart, criou teorias que embasaram os movimentos de arte computacional e gerativa. Foi um elo fundamental da poesia concreta brasileira e alemã [*Konkrete Poesie*], quando realizou diversas exposições internacionais sobre o tema, além de visitas ao Brasil e um curso introdutório de estética moderna na ESDI — RJ, em 1964.

Seguindo um caminho mais matemático, Bense criou e se apropriou de fórmulas e conceitos que pudessem também ser

aplicados aos mais diferentes meios. Porém, diferentemente de McLuhan, com uma abordagem mais exata e menos humanista. Como veremos adiante, Max Bense não estaria interessado em discutir os efeitos dos meios nos arranjos sociais. Sua preocupação residia na produção e principalmente análise material dos objetos — portadores de estados estéticos —, rompendo com a primazia do **viés conteúdist**a na comunicação. Este é um dos indícios de que ambos, apesar de tratarem de temas diferentes, estariam pisando num território comum.

A partir da necessidade de identificar princípios metalinguísticos em cada teoria, optou-se por um estudo associativo — ao invés de biográfico individual. Há o fato de ambas se tratarem de teorias abertas, penetráveis: elas não se encerram em um fim, em teoremas estanques. São antes princípios a serem experimentados via linguagem. Tal característica induziu a uma metodologia de pesquisa análoga ao *“procedimento do poeta concreto, para o qual o problema do poema é um problema de ‘relação de materiais’, [...] é um problema de relações”*⁷.

Sendo assim, foram costurados conceitos análogos, dentro da trajetória de cada um. De modo que a questão fundamental da pesquisa gira em torno do que se poderia depreender de um estudo associativo, a partir da semiótica peirciana, entre alguns principais conceitos das teorias informacionais de Marshall McLuhan presentes em “Os Meios de comunicação como extensões do homem” (tais como meio “frio”, “quente” e “híbrido”) e de Max Bense, em “Pequena estética” (tais como “informação estética”).

O primeiro eixo da pesquisa trata de apontar concretude e iconicidade em McLuhan e Max Bense, a partir da premissa de que “o meio é a mensagem”. Por este eixo solicitar referências da Poesia Concreta e da Semiótica, fez-se necessária uma breve introdução destas teorias. Em seguida, foram abordados aspectos dos autores relativos à configuração [*Gestalt*] dos meios e objetos artísticos, incorporando ganhos característicos à inovação e criatividade.

Paralelamente, esta pesquisa é acompanhada de um processo artístico de produção de signos

fotográficos, tal como um experimento estético, alimentado pelas ideias descobertas. Haverá portanto, ao final de cada capítulo, a publicação de um estudo fotográfico. As lâminas que organizam o estudo expõem imagens captadas durante um processo de livre experimentação, sem quaisquer compromissos com “clientes”, “compradores” ou pautas pré-estabelecidas — senão com a busca de constituir uma linguagem (fazer signagem) pautada pela própria fotografia.

1 McLuhan, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: ed. Cultrix, 2007.

2 BENNE, Max. *Klassifikation in der Literaturtheorie*. In: revista Augenblick. Stuttgart: maio, 1958.

3 MOUSSA, Amer. *Blablado novo*. Orientador: Prof. Dr. Luis Antônio Jorge, 2008.

4 PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

5 PEIRCE, Charles Sander. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: ed. Perspectiva, 2005, p. 52.

6 "Para os estudos que entendem a ideia de meio como sinônimo de canal ou veículo, mesmo havendo uma mudança tecnológica, esta parece não afetar a natureza do canal ou do veículo, pois seriam elementos destituídos de significado. Ora, as teses mcluhanianas dão outro direcionamento, ao propor o meio como portador de sentido, a saber, seu código." CAMELLA, Elaine. *Understanding Media: ou uma poética dos meios*. In: CAMELLA, Elaine ed *all* (org.). *Mídias: multiplicação e convergências*. São Paulo: Senac, 2009.

7 CAMPOS, Haroldo de. *Poesia Concreta — linguagem — comunicação*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 28-4-57.

“[...] ‘o meio é a mensagem’, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas.”¹

X

“Esta estética foi portanto concebida como uma estética objetiva e material, que não opera com meios especulativos, porém com meios racionais. Seu interesse primário é o objeto; [...] não se trata de uma estética do gosto.”²

O primeiro eixo da pesquisa mantém o foco no meio, e não na mensagem “carregada” por ele no processo comunicativo. A princípio, percebeu-se que a importância e influência da **natureza dos materiais** na produção de linguagem seria um pressuposto comum em ambos os teóricos deste estudo.

Segundo Haroldo de Campos, pode-se dizer que o pensamento de Max Bense estabelece alguns pontos de contato com os teóricos do denominado formalismo russo: “*Para eles, também, a obra de arte deveria ser encarada na sua materialidade mesma.*” E continua: “*de fato, o fulcro de interesse dos chamados formalistas era o produto em si mesmo, não a sua gênese extraliterária (biográfico-ambiental, psicológica etc.)*”³.

Posteriormente ao formalismo russo, esta meta(—linguagem) teria sido também reivindicada pelo movimento conhecido como “Poesia Concreta”, no Brasil. Os fundamentos lançados no Plano Piloto para Poesia Concreta pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, em parceria com Décio Pignatari, constituem um

forte embasamento para que este debate possa ser levado a cabo em solo sul americano. O movimento abraçou a linguagem com responsabilidade integral, por meio de uma ótica realista. Foi declarada guerra contra a poesia de expressão, para eles então subjetiva e hedonística⁴.

Com o intuito de tornar a atmosfera teórica deste estudo mais arejada e palpável, favorável ao entendimento, faremos uso dos princípios deste movimento⁵. Deste modo, objetivando preparar o terreno que abrigará a construção desta dissertação, é necessária a concretagem de uma “fundação” de ideias. Melhor seria dizer, um fundamento – mas que aqui se apresenta como um conjunto deles. Daí a apropriação do termo “fundação”, que vem da arquitetura e significa aquela estrutura que não vemos, submersa na terra, mas de extrema importância na transição dos esforços entre o edifício aparente e o solo.

fundamentos da poesia concreta e da semiótica

O Plano Piloto para Poesia Concreta, publicado pela revista Noigandres em 1958, reúne artigos e manifestos assinados coletiva e individualmente pelos irmãos Campos e por Pignatari. Nele, ficam evidentes as consequências e avanços causados na cultura brasileira, provocados pela defesa de um olhar metalinguístico. A Poesia Concreta estabeleceria uma ponte com a Semana de Arte Moderna de 22, recuperando um projeto pautado pela síntese, por uma nova informação estética, direta e comunicativa – em oposição ao folclore e ao nacionalismo.

O movimento da Poesia Concreta tinha como objetivo presentificar a poesia, recuperando-a de estar perdida em algum momento do passado (“*Chega de saudade*”), através do uso em potencial dos meios contemporâneos. Pretendia situar a experiência poética em seu tempo, tornando-a mais humana e real. Para isso, removeu o poeta do seu trono intocável, confluindo o palco e a platéia por meio da participação. No âmbito político, rompeu com os preconceitos do totalitarismo, ao defender que os processos criativos não estão

alienados da militância, e que qualquer conteúdo ideológico revolucionário só poderia ser reconhecido como poesia quando fosse veiculado sob forma também revolucionária”⁶.

O sucesso da Poesia Concreta como fenômeno comunicativo pode ser mensurado pelo alcance massivo ao consumidor. Como salienta o Plano Piloto, a Poesia Concreta transpassou todos os meios de massa, como textos publicitários, manchetes de jornais, diagramação de capas e miolos de livros, embalagens, *slogans* e até as letras internacionais da bossa nova. Deste modo marcou presença na visualidade cotidiana, não por possuir um conteúdo preconcebido, mas como *modus operandi*. Como resultado, foi consumida em larga escala, inclusive por aqueles que se recusavam a reconhecê-la como poesia⁷.

Para Haroldo de Campos, uma explicação para o êxito da Poesia Concreta reside no fato de que “*o poema concreto’ - para usarmos uma observação de Gomringer sobre a ‘Constelação’ - ‘é uma realidade em si, não um poema sobre...’*”. Sendo assim, o poema

concreto, como objeto, estaria conectado mais à sua natureza material do que qualquer outra coisa, na medida em que não pretende comunicar conteúdos. E que portanto, utiliza a totalidade da palavra (fonema, grafismo e significado) como matéria prima de composição, e não como veículo para interpretações do mundo objetivo. De modo que: “*sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo*”⁸.

Em que pese o som e o desenho da palavra ser parte inseparável do poema concreto, o conteúdo simbólico não é desprezado. Segundo Haroldo: “*a função da poesia concreta não é — como se poderia imaginar — desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os materiais a seu dispor*”⁹. O que nos leva à compreensão de que o poema concreto processa os recursos do poema como um todo, empregando o elemento “palavra” em sua integridade. Não há separações e reduções à fonética descritiva (“letrismo”) ou à pictografia decorativa (“*caligrama ou outro arranjo gráfico hedonista*”).

Nesse sentido, apesar da força do caráter icônico da Poesia Concreta, seu conteúdo simbólico também é considerado. Para os fundadores, é inegável a existência de rastros de conteúdo ligados ao poema. O instrumento da poesia concreta é a palavra, cuja neutralidade é inexistente por definição. Ao contrário da cor ou do som, a palavra carrega uma carga imediata de significado. Mas o que interessa para eles — e para nós, que aqui tomamos emprestado esta maneira de ver o mundo — é que conotações de significados serão válidas num plano exclusivamente material. Estas conotações semânticas interessam na medida em que reforcem e amplifiquem os demais elementos manipulados. *“Desvios subjetivistas”* e *“etiquetas nominativas”*, tão recorrentes na produção e crítica de objetos de arte e design, permanecem fora do interesse.

Obviamente, persiste também uma relação entre o poema objeto concreto e um conteúdo exterior a ele. O Plano Piloto defende que estas conexões se fazem apenas no plano histórico cultural. E que sobretudo esta relação seria indubitavelmente uma relação

de estruturas. Esta relação será caracterizada pela *“fisionomia de nossa época”*, ou seja, pelos fatores técnico culturais que moldam uma civilização: *“a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética, etc.”*. De modo que o presente estudo busca explorar e revelar, por meio da prática fotográfica, alguns aspectos desta complexa fisionomia.

A Semiótica – ou semiologia – é a teoria geral dos signos. Trata-se de uma forma de ver o mundo: tudo é signo. Tomando por signo *“toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos”*. Ainda, seguindo os fundamentos elaborados pelo prof. Décio Pignatari, compreende-se que *“toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da semiótica”*¹⁰.

Na academia, é comum deparar-se com controvérsias a respeito da origem da Semiótica. Aqui, tomaremos como referência novamente o prof. Décio, que foi um dos primeiros a introduzir a teoria no Brasil. Ele defende que *“a rigor, [a Semiótica] teve dois pais, que foram contemporâneos, mas não se conheceram”*¹¹. Um deles teria sido Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista suíço. O outro, Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo e matemático norte americano.

Esta ambiguidade aparece também na obra de Umberto Eco. Ao tentar responder a pergunta se é possível unificar abordagens e

problemas diversos, o linguista italiano admite a necessidade (*“mesmo em caráter hipotético”*) de uma definição teórica da Semiótica. Por onde continua que um bom começo seriam as *“duas clássicas definições fornecidas pelos pioneiros da semiótica contemporânea, Peirce e Saussure”*¹².

A partir de Saussure (1916), Umberto Eco define a língua como *“um sistema de signos que exprimem ideias, e, por isso, confrontável com a escrita, o alfabeto dos surdos-mudos, os ritos simbólicos, as fórmulas de cortesia, os sinais militares, etc., etc.”* Para Saussure, o mais importante destes sistemas era a língua. Nesse sentido, conclui Eco, *“o signo era implicitamente considerado como um artifício comunicativo de dois seres humanos, comunicando-se e exprimindo algo”*¹³.

Frente a essa sobreposição do código linguístico aos demais sistemas, os concretistas brasileiros combateram o movimento que identificaram como grande onda estruturalista dos anos 50. Foi quando, segundo Pignatari, os teóricos europeus seguidores de

Saussure, desconhecendo Charles Peirce, investiram em tentativas incessantes de transpor todos os esquemas e conceitos da linguística para os demais sistemas de signos – o que, para Pignatari, teria resultado num *“irremediável logocentrismo”*. Em outras palavras: *“um intragável verbalismo”*¹⁴.

A prática então criticada pelos brasileiros habituava-se a promover a análise de obras de artes visuais, peças musicais, arquitetura e cinematografia, entre outras, sob conceitos dualísticos — dicotomizados —, tais como *“significante/significado, denotação/conotação, língua/palavra (fala), paradigma/sintagma”*. As consequências, para Pignatari, foram nefastas: *“levou uns vinte anos para perceber que existe um pensamento não verbal”*¹⁵.

A isso opunha-se, sob um cabedal triádico, a teoria semiótica peirciana. Segundo Pignatari, Peirce rompeu com a divisão significante/significado, criando um terceiro polo dialético, a que deu o nome de interpretante. Para Umberto Eco, a definição dada por Peirce era mais compreenssível no iluminar semiótico: *“por semiose entendo*

uma ação, uma influência que seja ou coenvolva uma cooperação de três sujeitos, como por exemplo um signo, o seu objeto e o seu interpretante”. Peirce é enfático: *“tal influência é tri-relativa, não sendo jamais passível de resolução em uma ação entre duplas (1931, 5.484)”*¹⁶.

A figura de um terceiro — o interpretante — era fundamental para Peirce. O signo (S) é definido como toda representação de um dado objeto (O), elaborada por um interpretante (I). Nesse sentido, conclui Eco: *“propomos, destarte, definir como signo tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa.”*

É interessante observar que a semiótica saussuriana apoiava-se na lógica da cultura ocidental. A estrutura do discurso verbal — ocidental —, é montado em cima da predicação (sujeito, predicado, atributos) e da organização hipotática (subordinação). Para Décio Pignatari, esta hierarquia lógica seria demolida pela poesia e por todos os **sistemas não verbais**, que são organizados

por analogia, por parataxe (coordenação).	—, os ícones se organizam por similaridade e por coordenação. Os símbolos, que pertencem ao estado da terceiridade — ou seja, o momento pós-interpretação —, se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação, distanciando-se ao máximo do objeto o qual representam. Já os índices funcionam como ligações entre os estados.	permite que se “leia” o mundo não-verbal: um quadro, uma dança, um filme — passam a ser “lidos”. Constituem portanto pontes aéreas entre o ocidente e o oriente: a comunicação do mundo verbal com o mundo icônico ou não-verbal. A Semiótica desmistifica a ideia de que todas as coisas precisam ser traduzidas sob a forma de palavras para adquirem significado. Daí sua importância como ferramenta nesta pesquisa ¹⁹ .
Avançando na semiótica peirciana, chega-se à classificação dos signos. Eles podem ser orientados de acordo com as referências que engendram na tríade semiótica. A classificação mais conhecida trata do signo em referência ao objeto que denota significado, a saber ¹⁷ :	Ainda para Décio Pignatari, a consciência ao signo icônico é fundamental na produção da linguagem: “ <i>o ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica</i> ” ¹⁸ . Esta teoria vai ao encontro dos princípios do movimento da Poesia Concreta, expostos no Plano Piloto. O território poético, para os “concretos”, está obrigatoriamente conectado ao objeto, ao signo icônico, à primeiridade: “ <i>a arte é um primeiro que aspira a ser um terceiro, sem jamais consegui-lo</i> ”.	
A) <i>Ícone</i> (primeiridade): é o signo que mantém uma relação de analogia com o seu objeto. Por ex.: um desenho, um som, uma luz;	Muitos questionam qual seria a utilidade da Semiótica. Diríamos que a teoria semiótica permite construir pontes entre códigos distintos, entre determinada linguagem e outra, pautada por meios diferentes. A Semiótica	
B) <i>Índice</i> (secundidade): é o signo que mantém uma relação direta com seu objeto. Por ex.: pegadas na areia, perfuração de bala, caixa de sapato;		
C) <i>Símbolo</i> (terceiridade): é o signo que mantém uma relação convencional com com o objeto ou o referente. Por ex.: as palavras em geral, a bandeira de um país, o logo de uma empresa.		
Por pertencerem ao estado da primeiridade, que é o momento inicial em que o estímulo a ser processado chega ao interpretante — antes que este “signifique”		

concretude e iconicidade em max & luhan

Para Max Bense, a expressão “concreto” pode ser entendida, como em Hegel, simplesmente como o oposto da expressão “abstrato”. Tudo o que é concreto é o que não é abstrato; ou seja, o não-abstrato. Toda abstração pressupõe alguma coisa, da qual foram abstraídas determinadas características. Já todo concreto é, ao contrário, somente ele próprio. Por onde Bense conclui que, “*de certa maneira, a arte concreta poderia, portanto, ser entendida também como arte material*”²⁰.

Nesse sentido, na “Pequena estética” Max Bense reconhece que a materialidade verbal, vocal e visual da palavra e da linguagem já havia sido aplicada pelo Plano Piloto para Poesia Concreta, do grupo Noigandres. O autor alemão descreve como a palavra foi manipulada pelos concretistas nas três dimensões simultaneamente: verbal (o significado), vocal (o fonema) e visual (o gráfico).

Para Bense, a poesia concreta como objeto artístico tratava de articular grupos de palavras que, ao todo, configuram um âmbito informativo verbal, vocal e visual — “*um corpo linguístico tridimensional,*

que é por sua vez o portador de uma específica ‘informação estética’ de natureza concreta”²¹. Esta informação estética não se restringe apenas ao campo do “significado” do poema; ou seja, ao signo simbólico. A poesia concreta é icônica: “*a palavra, e não a sentença, é a base material do texto — este se liberta da distribuição linear*”²². Desta forma, Bense reconhece que, ao romper com o convencionalismo das frases sequenciais da poesia clássica, a poesia concreta alçou voo, fluindo para um livre arranjo no plano, dialogando e fundindo-se ao objeto (portador da) mensagem.

Da mesma maneira e pelo mesmo caminho, a estética proposta por Bense é pautada pelas relações materiais que o objeto encerra. Bense defende que sua estética não pode ser qualificada como estética filosófica, uma vez que ela não contempla reflexões metafísicas. Trata-se do esforço em permanecer no estado da primeiridade, já que ela prioriza pontos de vista técnicos, matemáticos e tecnológicos. A objetividade é um pressuposto na estética bensiana, cuja operacionabilidade se dá por meios

racionais e não especulativos – onde o discurso material(ista) tem devida relevância. Ou seja, a concretude e a iconicidade apontada por Bense na Poesia Concreta também se verifica, em princípio, na sua estética.

Pode-se assim dizer que o interesse maior de Max Bense é o signo em referência ao objeto. O fato dele ter estabelecido uma teoria cujo foco principal e principista é o objeto corrobora esta afirmação. “*A relação com o consumidor, o observador, o comprador, o crítico etc. cede-lhe o passo.*” Portanto, a meta não é constituir uma “*estética do gosto*”, pessoal, mas uma estética da constatação, onde “*os ‘estados estéticos’, seus ‘repertórios’ e seus ‘portadores’, são descritos de forma ‘objetiva’, ‘material’ e ‘exata’, na linguagem abstrata de uma teoria geral empírica e racional*”²³.

Bense introduz sua estética, em uma primeira aproximação, como uma teoria dos “*estados estéticos*”. Esses estados se encontrariam realizados em certos “*dados*” (“*portadores*”) naturais, artísticos e técnicos. “*Os dados e os feitos [Gegebenheiten und*

em sua realidade, acaba por transferir sempre o conteúdo dos meios antigos para os novos. De modo que para ele “o conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera.”³³ Um contra exemplo interessante é o filme “O Homem com uma câmera” (Dziga Vertov, 1929) onde a abolição dos cenários, dos atores, do teatro e da literatura pretende comunicar o espírito da revolução russa: a tomada consciente dos meios de uma época. Ou seja, a mensagem de que o meio é a mensagem. E, ao assumir o cinema como realidade, como encontro e como lugar de conversa e experiência urbana, Vertov presentifica o espectador. Indo ao encontro do que McLuhan elucidaria anos mais tarde, ao afirmar que todos acabam sendo influenciados pelas escolhas dos produtos que moldam uma sociedade.

Por fim, chega-se ao nó do tecido: para McLuhan, a consciência nebulosa do interlocutor para a natureza daquele próprio meio acabaria por velar as suas reais possibilidades. Pela mesma razão, Max Bense busca constituir uma anti-estética do

gosto [*Ungefallenaesthetik*): obter consciência do papel desempenhado pelo objeto na comunicação. Apesar de que na semiótica, segundo Bense, **meio e objeto** pertencem a categorias distintas na tríade peirciana³⁴, ambos permanecem, a princípio, fora do escopo do interpretante — ou seja, fora do eixo simbólico e representativo. Nesse sentido, por constituírem discursos materialistas, pode-se afirmar portanto que ambos carregariam lastros de iconicidade.

1 McLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: ed. Cultrix, 2007, p. 23.

2 BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 46.

3 CAMPOS, Haroldo de. *Umbra* para Max Bense. In: Bense, Max. *Op. cit.*, p. 13.

4 CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Plano piloto para poesia concreta*. In: *Teoria da poesia concreta*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

5 “O estudo dos meios pelos quais a Poesia Concreta, em meados do século XX, permeou fronteiras físicas e linguísticas parece especialmente saliente no ambiente político de hoje, quando problemas envolvendo segurança têm levado ao endurecimento das fronteiras, seja através de vigilância, políticas de documentação, ou muros e cercas físicas, enquanto que o capital global se move com menos restrições do que nunca.” HILDER, jamie. *Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955-1971*. Vancouver: The University of British Columbia, 2010.

6 CAMPOS, Augusto de.

CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Op. cit.*, p. 7.

7 *Idem*.

8 *Ibidem*, p. 73.

9 *Idem*.

10 PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 15.

11 *Idem*.

12 ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 9.

13 *Idem*.

14 PIGNATARI, Décio. *Op. cit.*, p. 16.

15 *Idem*.

16 ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 10.

17 PIGNATARI, Décio. *Op. cit.*, p. 19.

18 *Ibidem*, p. 20.

19 “*Vala esclarecer que, embora tenha analisado os meios no interior da cultura, e dos seus instrumentos de produção de signos e da significação [...], McLuhan não operou diretamente com o instrumental teórico da semiótica. Esta palavra não consta de seu vocabulário. E, no entanto, suas observações e análises são fundamentais para a compreensão da semiose operada nas transformações culturais quando da inserção e do desenvolvimento dos meios*

de comunicação, um a partir do outro, complementarmente. Esta é a mediação elementar. Acredito que as contribuições de McLuhan se limitariam apenas à história da cultura se suas análises tivessem se restringido às mudanças nos processos sociais; contudo, a sobrevalorização dos códigos culturais como instância de mudanças ambientais no entendimento sobre o mundo, bem como de sua expressão e consequente modificação, levam-me a estender sua contribuição para a semiótica das mediações. Entendo que as transformações observadas nos meios são de natureza semiótica: variação de linguagem, constituição de códigos, processos de tradução tecnológica e sensorio-cognitiva, dinâmica cultural a partir das experiências com meios."

MACHADO, Irene. *Ah, se não fosse McLuhan!...*. In: CAMELA, Elaine et al (org.). *Mídias: multiplicação e convergências*. São Paulo: Senac, 2009.

20 BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 194.

21 *Ibidem*, p. 195.

22 *Idem*.

23 *Idem*.

24 *Ibidem*, p. 49.

25 CAMPOS, Haroldo de. *Umbrai*

para Max Bense. In: BENSE, Max. *Op. cit.* p. 16.

26 BENSE, Max.

Zusammenfassende Grundlegung moderner Aesthetik, *Aesthetica*. Cit.: idem, *Wörterbuch moderner Aesthetik* (inédito), *verbetes Galileo Galilei* e G.W.F. Hegel. Apud: idem.

27 BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 50.

28 *Ibidem*, p. 51.

29 *Ibidem*, p. 53.

30 “Quando afirmo, com McLuhan, que ‘o meio é a mensagem’, significa dizer também que a qualidade material do meio — isto é, sua materialidade — define seu próprio código e, por conseguinte, o modo de pensar e organizar a mensagem-linguagem”. CAMELLA, Elaine. *Understanding Media: ou uma poética dos meios*. In: CAMELLA, Elaine et al (org.). *Op. cit.*

31 McLUHAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 27.

32 *Ibidem*, p. 35.

33 *Ibidem*, p. 37.

34 “A coordenação, que é dada com algo entendido como signo, é triádica: este algo é coordenado, como ‘meio’, a um ‘objeto’ para um ‘interpretante’. Por isso falamos

em primeiro lugar da 'relação triádica de signo'". BENSE, Max. *Op. cit.*

Neste primeiro estudo foram selecionadas fotografias específicas, as quais contém características estruturais que favorecem à apreensão da imagem como um todo. Seja por conta do motivo fotografado, ou ainda, pelas relações visuais estabelecidas com o quadro, o conjunto que se apresenta busca ser fiel a um olhar icônico na fotografia – o que significa dizer que frequentemente o significado resultante conecta-se mais ao objeto que transporta o conteúdo (no caso, a própria fotografia), do que com o símbolo representado pelas construções imagéticas. Trata-se de uma tentativa para exercícios constantes de aprimoramento da consciência linguística.

Na imagem (1) a janela de um edifício de Le Corbusier – um dos mestres do purismo na pintura – revela a irregularidade da cidade e traz profundidade através de uma circunferência perfeita.

1 Unidade Habitacional TYP, Berlin.

1

forma pura

3

2

Evidenciar as relações geométricas engendradas pelos limites do campo fotográfico por meio do posicionamento preciso de objetos regulares é uma maneira eficaz e bastante usual de comunicar estrutura em fotografia. As imagens (1) e (2) enquadram rigorosamente detalhes e ornamentos isolados das cimalthas de uma igreja barroca, subtraindo o restante da edificação. A atmosfera nebulosa do céu ao fundo fortalece o contraste, e com isso, a percepção das formas puras. A imagem (3) brinca com a ilusão das perpendicularidades visuais multidirecionais de uma perspectiva, gerada a partir de um ponto de vista interno a um conjunto de mastros paralelos.

1 | 2 Igreja *Dreikönigskirche*,
Dresden. **3** *Internationales*
Congress Center, Dresden.

Volumes arquitetônicos com ângulos e linhas bem marcados produzem interessantes prismas fotográficos, cuja tridimensionalidade induz o olho a romper com a superfície plana do suporte imagético. Esta contradição favorece à percepção da fotografia enquanto objeto – sobressaindo uma interpretação icônica da obra frente ao símbolo representado. Seja um volume completamente cilíndrico – como na imagem (1); retangular com arestas ortogonais – imagens (2) e (3); ainda, composto por arestas pontiagudas geradas pelo encontro de faces convexas (4); ou, ao contrário, cônicas (5).

1 Edifício Institucional, Dessau. **2** Edifício da Bauhaus, Dessau. **3** Edifício comercial na *Gropiusstadt* Berlim. **4** Edifício de uso misto na *Schwedenstrasse*, Berlim. **5** Galeria do Rock, São Paulo.

1

eixo vertical

2

Uma imagem pode ser facilmente estruturada a partir de um eixo vertical ostensivo, criando um suporte ágil para as mais diversas signagens fotográficas. Ainda, apresenta-se como uma opção exequível de composição precisa quando para a captação de objetos complexos e por vezes disformes, tais como galhos de árvores – imagem (1). O caso da imagem (2) é uma solução satisfatória frente ao problema de como retratar uma escultura representativa, cuja figura (humana) impõe um teor simbólico imediato. O terceiro “homem” foi clicado de perfil, bem ao centro da imagem, revelando dados materiais: a espessura da chapa perfurada e as proporções do quadro. Em (3), tem-se que a quase simetria formal do monumento rasga a composição verticalmente de maneira acentuada, impondo ao retrato um aspecto robusto. Na imagem (4), o feixe de luz que penetra através da fenda é refletido pela água do canal – um eixo vertical paralelo que “quebra” o encontro das linhas de fuga da perspectiva.

3

4

1 Margens do Rio Elba, Dresden. **2** Monumento *Molecule Man* sobre o Rio Spree, Berlim. **3** Memorial aos judeus mortos da Europa, Berlim. **4** Canal navegável, Veneza.

1

diagonal

3

2

Em oposição ao paralelismo – caminho mais óbvio de enquadramento se considerado que a fotografia já é limitada por bordas paralelas entre si – o uso de diagonais na composição, além de conferir dinâmica e movimento à imagem, fornece um valioso suporte para a percepção estrutural, uma vez que tende a empurrar o olho do interlocutor para fora do quadro, “negando” a fotografia. Ainda, a diagonal como estrutura causa inquietação: é o indício de que algo está fora do prumo. As imagens selecionadas para esta lâmina, apesar de estarem alinhadas com o horizonte, utilizam-se de triangulações. Em (1) e (2) tem-se que o cruzamento das diagonais é interno, enquanto que em (3) as barras apontam para as laterais, ampliando o campo visual.

1 Shopping Metrô Tatuapé, São Paulo. **2** Viaduto do metrô na *Schönhauser Alee*, Berlim. **3** Passarela ao *Port Fòrum*, Barcelona.

1

A harmonia pura de um quadrado encerra em si um campo de forças magnético visual, capaz de estabelecer relações de equilíbrio imediatas com as demais formas que o permeiam. Esta característica o torna um ícone poderoso, justamente por possuir um conceito formal próprio. O enquadramento da imagem (1) permite que se observe um grande quadrado preto na foto, invertendo o foco da percepção: dos materiais concretos para um significado abstrato. Em (2), a sequência de quadrados empilhados cria um recorte industrial, por onde uma criança se orienta.

- 1 Casa do Baile, Belo Horizonte.
- 2 Monte Serrat, Santos – SP.

1

São múltiplos os papéis estruturais que as linhas podem desempenhar na construção de uma imagem fotográfica: quando paralelas aos limites do quadro, traçam relações de infinitude; ao assumirem curvas e contornos, transmitem informações referentes à volumetria e à forma dos signos. Na imagem (1), o corte fechado sobre as linhas bem marcadas de um conjunto de escadas rolantes abstrai a inclinação do plano, dando a impressão deste ser “chapado”. A imagem (2) faz uso de texturas lineares combinadas para compor conexões visuais entre objetos de qualidades distintas.

1 Escadaria de acesso às plataformas de embarque da estação Luz, São Paulo. **2** A atriz Sandrinne Bonaire em entrevista coletiva, Berlim.

1

2

3

retícula

Repetições ordenadas de um único elemento – módulo – criam padrões visuais confortáveis para o olho, que se sente amparado pelos ideais de planejamento e reprodutibilidade oriundos da produção em série. Ainda, carregam um dado metalinguístico: a afirmação do plano. Na imagem (1), a fachada pré fabricada em concreto armado de um edifício moderno, com grandes aberturas em formato brise, emula uma somatória de obturadores fotográficos. Em (2) e (3), simples painéis de azulejo tecem geometrias agradáveis e simpáticas quando enquadradas isoladamente – um convite ao descanso do olhar. Na imagem (4), módulos com pequenas variações de tamanho e cor são configurados sob uma lei determinada (*gestalt*), conferindo singularidade ao lugar: uma estação de metrô.

1 Edifícios Camargo Corrêa, Brasília. **2** Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília. **3** Hotel Nacional, Brasília.
4 Sinalização visual na plataforma de embarque da estação *Wilmsdorfer Strasse*, Berlim.

4

textura

A fotografia não descreve um objeto com palavras – sua linguagem é visual. Entretanto, uma foto pode fornecer informações detalhadas a respeito das qualidades das superfícies retratadas, principalmente quando é capaz de evidenciar suas texturas. Ao reconhecê-las, o cérebro interpretante projeta como seria a sensação do toque, desencadeando processos cognitivos. Tomado por uma parede de pedras rústicas, o quadro da imagem (1) estimula a imaginação tátil, sobretudo por conta das mãos e dos braços apoiados dos visitantes acima. A fotografia (2) é um híbrido de texturas: os veios orgânicos das ripas de madeira utilizadas na fôrma somam-se à forma final ortogonal da parede de concreto aparente. Em (3), a lembrança de um tronco liso e ao mesmo tempo ondulado é remetido à mente, reafirmado pelo contraste entre as cores complementares – verde e vermelho.

- 1** *Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel.*
- 2** *Parque Karlssau, Kassel.*
- 3** *Universidade de Artes, Kassel.*

camadas

1 | 2 >

Dois ou mais elementos sobrepostos ou justapostos em planos diferentes contribuem para amplificar a sensação de profundidade do campo bidimensional fotográfico. Este jogo de *layers* pode ainda conduzir o interlocutor à abstração – principalmente se os objetos registrados se apresentarem removidos do contexto. Na imagem (1) tem-se três camadas de informação sobrepostas, e a leitura final se dá a partir de relações estabelecidas entre as partes: a sequência de horizontes e texturas diferentes que caracteriza a cidade como um mosaico

colagem, transpassado por um espectro único de matizes magenta alaranjadas. Em (2), a ausência de foco do objeto à frente traz uma dúvida sobre sua natureza e dimensão. Uma metáfora à cidade, por vezes incógnita, desconhecida e áspera. Na imagem (3), o estranhamento é causado pela justaposição de um quadrado chapado ao plano principal – um salão com eventos divergentes, porém não conflitantes. O quadrado pode representar, neste caso, o sonho do dormite; ou ainda, o campo das ideias discutidas na conversa. Um possível território de intersecção.

1 Parque da Pedra Grande, São Paulo. **2** Parque Güell, Barcelona. **3** Edifício Vilanova Artigas – FAU, São Paulo.

1

reflexo

3

Pode parecer que reflexos implicam em redundância de informação, porém eles trazem um dado metalinguístico: a luz que chega à câmera é uma onda, que se propaga também por rebatimento. Ainda, reflexos contribuem para calibrar as profundidades do campo visual, além de revelar a natureza e textura dos materiais. Na imagem (1), o enquadramento procurou incluir a diversidade de superfícies refletoras existentes no espaço, as quais provocam distorções distintas do transeunte. Em (2), as texturas de um clássico pôr do sol refletido no lago exacerbam as diferenças químicas entre o ar e a água – elementos orgânicos singulares. Já na imagem (3), as linhas de borda das placas retangulares do forro espelhado trazem perspectiva por meio do ponto de fuga (que coincide com a cabeça da moça ao centro), ao mesmo tempo em que “puxam” profundidade no sentido oposto (para cima) por conta do reflexo. O resultado é dinamizante, e contribui para a comunicação de velocidade e movimento.

2

- 1 Viaduto 9 de Julho, São Paulo.
- 2 Parque Weissensee, Berlim.
- 3 Estação Hauptbahnhof, Kassel.

A extrema desigualdade do grau de exposição à luz pode ser utilizada tanto para compor um recorte dentro do quadro, quanto para criar partições do espaço emoldurado. Ou ainda, ressaltar as formas e saliências de um objeto, comunicando os aspectos e valores de sua constituição a partir da própria materialidade fotográfica. Na série (1), a exposição foi ajustada para a área mais iluminada da foto, criando um fundo infinito para os objetos. Na série (2), tem-se o *skyline* fortemente delimitado e grafado por uma fôrma enegrecida, com ausência total de luz. O resultado é a amplificação da percepção da coloração atmosférica. Em (3), o alto contraste entre o céu e a plataforma estrutura e fornece ossatura à imagem.

- 1a** Pavilhão de Eventos do Centro Administrativo da Bahia, Salvador.
1b FLIP, Festa Literária de Paraty.
1c | 2a Solar do Unhão, Salvador.
2b Eixo Monumental, Brasília.
2c Higienópolis, São Paulo.
3 Plataforma da Estação *Kottbusser Tor*, Berlim.

1

arquitetura

2

3

A fotografia de arquitetura se mostra um terreno fértil para a produção de signos icônicos, principalmente quando a representação fiel de um edifício é precedida pela ideia de explorar suas formas em uma abordagem imagética livre. Soma-se ainda o rigor construtivo das boas estruturas construídas, as quais transfiguram-se em geometrias visuais vigorosas. Geralmente opta-se pelo enquadramento de detalhes longínquos, utilizando-se teleobjetivas. Mas isto não é condição: as imagens deste grupo foram captadas com a câmera de um celular. A fachada de um grande edifício com brises horizontais cria uma perspectiva interessante em (1), enquanto que o mesmo efeito é gerado pela vista inferior da laje de concreto nervurada em balanço da imagem (2). Em (3), vê-se uma cobertura metálica com passarela, de traçado ortogonal ortodoxo. A imagem (4) também é uma cobertura modulada, formada por pétalas independentes de concreto armado, que proporcionam níveis de sombra escalonados. A foto (5) recorta um trecho em ângulo da cobertura metálica com passarelas de um domo envidraçado, com alto contraste entre a frente e o fundo.

4

5

- 1** Hotel Jaraguá, São Paulo.
- 2** Centro de Convenções do CAB, Salvador. **3** Pinacoteca, São Paulo.
- 4** Capela do CAB, Salvador.
- 5** Reichstag, Berlim.

plasticidade

1

2

A gestualidade dos objetos é em grande parte responsável pela construção das linhas de força do campo imagético da fotografia. Cabe ao fotógrafo, no momento da captação, atentar para o melhor enquadramento e iluminação no sentido de valorizar essas pequenas estruturas visuais, potencializadoras de vetores e significados. Em (1), o contraste entre a figura e o fundo enfatiza a silhueta torneada da escultura de Gaudí, cujo revestimento é discretamente revelado pelas bordas à contraluz. O mesmo ocorre em (2), desta vez com a luz incidindo lateralmente. Um objeto curvo pode ser representado completamente de frente, sem prejuízos à sua leitura, como na imagem (3). Em (4), vê-se as margens plácidas de um rio estático sendo contaminadas pelo movimento capilar do esgoto que avança, cuja forma singular traduz a vazão e a velocidade do processo corrosivo.

1 | 2 Casa Milá, Barcelona.

3 Auditório Ibirapuera, São Paulo.

4 Marginal do Rio Tietê, São Paulo.

3

4

1

2

1 Passarela sobre a Estação *Gesundbrunnen*, Berlim. **2** Rodoviária central, Brasília. **3** Praça da Igreja *Hofkirche*, Berlim. **4** Carro acidentado na *Ostseestrasse*, Berlim.

3

4

tempo

Ainda que objetivamente estático, um único frame fotográfico pode condensar a passagem de um longo intervalo de tempo. Neste grupo de imagens, veículos foram registrados com o intuito de comunicar não apenas movimento, como também algo que não se vê: o espaço-tempo. A imagem (1) sugere a transitoriedade do inverno, cuja permanência se supõe pelas condições da vegetação e pelos trajes dos trauseuntes – os quais se viram para observar o momento sincrônico do cruzamento dos trens. Em (2), uma frota de ônibus estacionada sob o sol propõe

uma multiplicidade de caminhos. Por meio do enquadramento preciso das janelas desiguais da foto (3) fica possível estabelecer pontes temporais entre os estágios tecnológicos humanos. Já na imagem (4) há contrastes estruturais entre a frente o fundo em diversos níveis: a interrupção abrupta de uma colisão versus a leveza de um VLT que se move em linha reta; a roda versus o trilho; o transporte individual versus o coletivo – representações para o choque da era mecânica com a elétrica.

Motivos variados encontrados em portões, janelas e gradis de edifícios comerciais localizados nas cercanias da Rua São Bento, centro velho de São Paulo.

código

Processos experimentais não devem ser subestimados e podem ser reveladores para a natureza da linguagem fotográfica, apesar da falta de acabamento ocasionada pela granulometria “suja”. O preciosismo técnico como meta não garante necessariamente qualidade e conteúdo à imagem, a qual pode inclusive resultar empobrecida se houver ausência de qualquer investigação de linguagem ou propósito semiótico. Esta série casual clicada com câmera de celular retrata elegantes estruturas geométricas presentes em portões, vitrais e gradis de edifícios comerciais antigos. A escolha do quadrado como padrão para todos os quadros auxilia o olhar a percorrer as diversas proporções dos diferentes grafismos – criando uma série despretensiosa, porém morfológicamente rica. Um exercício de implosão do código fotográfico.

série

Elementos arquitetônicos podem caracterizar recursos de linguagem conhecidos como estilemas. Geralmente são figuras redundantes em uma mesma obra – ou em um conjunto de obras de um único período ou arquiteto. As fotografias desta página exibem estilemas de uma vila operária centenária, onde foram utilizados formas e padrões geométricos nas fachadas para sinalizar as diferentes tipologias habitacionais. O enquadramento das imagens, focado e quase fechado nestes signos, cria uma identidade visual também para a série de imagens, cuja continuidade se dá no movimento horizontal estruturado pelo percurso desenhado pelas linhas das platibandas.

1

2

3

retrato

4

5

Alvo de olhares corriqueiros e desgastados, a figura humana é o motivo preferido para a grande maioria dos fotógrafos – principalmente para aqueles que operam câmeras de bolso embutidas em *smartphones* e afins. Entretanto, pequenos cuidados com aspectos como enquadramento, fundo e iluminação podem contribuir para deixar o resultado mais atraente. Na imagem (1), o jogo assimétrico de luzes noturnas confere ao modelo um semblante soturno e ao mesmo tempo perspicaz. Em (2), o rosto levemente virado da modelo cria uma área de sombra, a qual, juntamente com a iluminação realçada do torso nu, amplifica o mistério sobre as vestimentas. Diferentemente, na imagem (3) as laterais imediatas ao ombro do modelo foram excluídas do quadro. A dureza do tórax alarguecido é reforçada pela iluminação natural quase frontal, com destaque para a linha de brilho do nariz. O espelho retrovisor da bicicleta foi utilizado em (4) para um retrato desconstruído. Já a posição frontal e sem nuances de luz do modelo é contrabalanceada com o amarelo vivo da parede ao fundo da imagem (5).

1 Mathias Simon. 2 Camila Rhodi.
3 Pablo Morata. 4 André Sicuro.
5 Amer Moussa.

1

2

corpo

3

Para além da pintura, o surgimento da fotografia como meio permitiu aos artistas desbravar os campos até então desconhecidos da psicologia humana, por meio do registro e investigação dos semblantes, posturas e expressões corporais. Nesse sentido, a representação das relações do corpo-coisa com o espaço imediatamente circundante – e ainda, com os limites do quadro fotográfico – são determinantes para a construção deste raciocínio. Na imagem (1), um grupo de pessoas fotografa-se a si próprio (*selfie*), experimentando durante um curto intervalo de tempo um movimento de união dos corpos. Em (2), a mímica dos músicos sugere a existência do som que não se ouve. Na imagem (3), a modelo de olhar cabisbaixo equilibra-se sobre saltos pontiagudos vestindo apenas roupas íntimas.

1 Buraco da Minhoca, São Paulo.
2 Rua Torstrasse, Berlim. 3 Anna.

1

indivíduo

O enquadramento na fotografia reflete uma escolha do fotógrafo frente à realidade. Nesse sentido, centralizar pessoas ou objetos denota a separação destes em relação ao ambiente, destacando-os como unidades autônomas. A série superior retrata as diferenças singulares entre manifestantes de uma marcha aberta. Abaixo, tem-se a diversidade e peculiaridade de um conjunto de flores de uma estufa.

2

1 Marcha pela regulamentação da GEMA, setembro de 2012, Berlim.
2 Jardim Botânico, Berlim.

Fotografar lugares movimentados requer o cuidado e a atenção no sentido de se absorver visualmente as eventuais pessoas presentes. Caso contrário, corre-se o risco de estragar a estrutura compositiva da imagem com uma somatória de figuras dispersas e inexpressivas. Uma pessoa pode se destacar da multidão atraindo o foco para si, criando uma hierarquia – como ocorre com a mulher de bolsa na imagem (1). Em (2) o enquadramento foi guiado pelo desenho dos canteiros do jardim, deixando a presença e disposição dos turistas em uma faixa ao acaso. Na imagem (3), os jogadores e os dizeres dos cartazes de protesto aparecem propositalmente ao fundo do quadro e fora do foco, o qual recai sobre a textura do campo duro e precário de terra batida. A sombra do fotógrafo auxilia na estruturação do espaço.

1 Estação ferroviária de Jundiaí – SP. **2** Centro Histórico, Dresden. **3** Copa Rebelde, São Paulo.

A construção mental do espaço tridimensional fotográfico solicita referências de medidas e proporções entre os objetos representados. Nesse contexto, a figura humana incluída em registros de ambientes e paisagens tem valor informacional determinante. A imagem (1) mostra dois garotos ao pé de uma ponte, por onde é possível extrair a altura e textura da base. Em (2), a figura do rapaz de costas opera como um indicador do olhar, na direção do eixo urbanístico.

1

- 1 Pontes de Augustus, Dresden.
- 2 Monumento Hércules, Kassel.

1

2

3

vazio

No idioma japonês consta uma palavra específica para definir o vazio: *ma*. Este conceito pode ser entendido também como o espaço negativo, um intervalo ou “distância entre duas partes estruturais”. O *ma* é aquilo que não se vê, é a anti matéria. Imaginativa, como ordem opõe-se à linha reta, racional e direta. As imagens (1), (2) e (3) da página anterior utilizam-se do vazio como informação. Além de comunicarem as qualidades do espaço, compõem um terreno favorável à extensão dos sentidos. Em (4), o vazio é deixado como espaço de possibilidade, aberto a especulações; ainda, a foto contém uma outra foto, oculta. Diametralmente oposta, a imagem (5) ilustra o efeito “congestão”: ausência de vazio e intervalo.

- 1** Praia de Cacimbinhas, Tibau do Sul - RN. **2** Parque Görlitzer, Berlim. **3** Canal *Landwehr*, Berlim. **4** Pavilhão Mies von der Rohe, Barcelona. **5 (pág. inteira)** Karaokê livre do *Mauerpark*, Berlim.

“Há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, tal como o rádio, de um meio frio, tal como o telefone, ou um meio quente, como o cinema, de um meio frio, como a televisão.”¹

X

“Uma ‘teoria objetiva dos estados estéticos’ deve compreender e descrever apenas o que aparece no objeto dado e não no sujeito contemplante.”²

Ressaltada a relevância do meio no processo comunicativo e criativo, tanto para McLuhan quanto para Max Bense, cumpre agora encará-lo com suas atribuições inerentes. Nesse sentido, o segundo capítulo busca delimitar e relacionar os conceitos-chave que estruturam cada teoria – na medida da desigualdade das respectivas abordagens. Afinal, quais seriam os papéis desempenhados pelos meios na comunicação e produção de signos? De que maneira Max & Luhan abordaram – cada um à sua maneira –, esta complexidade?

Para Décio Pignatari, é possível estudar um processo signico em três níveis. O primeiro seria o sintático, que seria quando o estudo “*se refere às relações dos signos entre si*” [meio]; em segundo lugar está o modo semântico, “*quando envolve as relações entre signo e referente*” [objeto]; e por fim se encontra o nível pragmático, “*em que se envolvem as relações com o intérprete, ou seja, com aquele que usa os signos*”³ [interpretante/ usuário].

A partir de uma primeira leitura e conforme veremos adiante, pode-se inferir que a teoria estética de

Max Bense estaria mais interessada nas relações do objeto com o signo que o representa⁴ – ou seja, focado ao nível semântico –, enquanto que McLuhan atua predominantemente nos níveis sintático – pois trata da análise dos meios em si, como mediadores entre objeto e usuário, e, conseqüentemente, seu efeitos na sociedade – permeando também a pragmática. Aos “*designers de linguagem*” interessa compreender ambas as abordagens, já que, parafraseando novamente Pignatari, “*entendemos por linguagem qualquer conjunto de signos e o e modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)*”⁵.

temperatura, mistura e ruptura

Conforme exposto anteriormente, pode-se dizer que a análise de McLuhan norteia-se pela relação do usuário com o objeto, mediada pelas mídias⁶. Amplamente difundida e talvez a mais conhecida classificação elaborada pelo professor canadense, a dicotomia meio quente/frio corresponde ao grau de participação e envolvimento do usuário com o meio⁷. Em “Os Meios de comunicação como extensões do homem” – obra que reúne seus conceitos de modo extremamente didático –, são desenvolvidos e expostos, a partir desta dicotomia básica, um cabedal de outros termos. Surge então o “meio híbrido” (quente e frio simultaneamente), o processo de “reversão” (esfriamento de meios superaquecidos e vice versa), além da ideia de “entorpecimento” (estado narcótico causado ao homem devido à extensão dos sentidos).

Basicamente, um meio quente seria aquele que “*prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’*”. Alta definição aqui se aplica a um estado de alta saturação de dados. Para McLuhan, ao comparar uma fotografia com uma caricatura, fica

nítida a desigualdade na quantidade de informação visual entre ambas. O mesmo se aplica ao telefone e ao rádio. Ao telefone, pouca informação é fornecida, o que faz com o ouvinte tenha que fazer um trabalho de “preenchimento”. Assim ocorreria com a fala, considerada um meio frio de baixa definição. Já o rádio é quente: pouca coisa pode ser completada pela audiência. Nesse sentido, conclui McLuhan que, “*naturalmente, um meio quente, como o rádio, e um meio frio, como o telefone, têm efeitos bem diferentes sobre seus usuários*”⁸.

A partir desta premissa, McLuhan transpõe esta análise para os mais diversos meios e linguagens, para além do audiovisual. Isto inclui a dança e as manifestações corporeo musicais, como a valsa, o *twist* e o *jazz*. Para ele, a valsa, contemporânea aos tempos industriais, é vista como uma dança quente – por ser rápida e mecânica, e conter aspectos de pompa e cerimônia. Ou seja, as formalidades da valsa proporcionam poucos vazios para o preenchimento. O *twist*, ao contrário, é envolvente e profuso, aberto ao improviso. É portanto considerado frio⁹.

Deste modo, revela-se o papel histórico da valsa (e outras danças coreografadas) como efeito tribalizador. Em sua festa de aniversário de 15 anos, a debutante dançando valsa com o pai exhibe maturidade social. Ao reproduzir a clássica partitura dos dois para lá, dois para cá, ela afirma com o corpo que está apta a ser desposada, a constituir uma família, etc.; em suma: a reproduzir (um código). Tem-se por outro lado o *twist*, que é individualizante. Esta maneira de dançar contém janelas que demandam tomadas de decisão instantâneas e por vezes, soluções personificadas. Por isso, nos bailes noturnos, tendia a se associar a formas de libertação social.

O mesmo raciocínio poderia ser aplicado ao urbanismo, ao assumi-lo como linguagem. McLuhan cita o historiador Lewis Mumford (“The City in History” - “A Cidade na história”), onde o autor “*se mostra favorável às cidades frias e informalmente estruturadas, contra as cidades quentes e densamente povoadas*”¹⁰. Um grande legado de Atenas teria sido aquele período em que aldeões participavam democraticamente da construção

da cidade. Para Mumford, foi um momento riquíssimo para o florescimento de uma gama de expressões e indagações humanas. Ainda, teria sido um momento raro, que posteriormente desaparecera dos centros urbanos altamente desenvolvidos.

McLuhan defende que o habitante dos centros urbanos é quente – ele vive no ambiente implodido, altamente desenvolvido, baixo em oportunidades de participação e rigoroso nas categorias de fragmentação especializada do trabalho. Portanto, uma atmosfera menos favorável à filosofia e contribuição individual. Enquanto que o caipira informalmente estruturado tem um modo de vida frio – assim como aconteceria nos países “atrasados”. Nos dias de hoje, nos quais o nosso sistema nervoso é constantemente prolongado globalmente via internet, frequentemente sentimos o choque oriundo do encontro destes ambientes – urbano x rural, primeiro x terceiro mundo, morro x cidade, centro x periferia, democracia x ditadura, liberdade x repressão, etc.

Estas categorias de meios quentes/frios não são estanques.

O “*limite de ruptura*” existiria em qualquer meio e seria uma fronteira percorrível. Seria o momento da transformação repentina do sistema em outro, ou quando este atinge um ponto irreversível em seu dinamismo. Para que a ruptura – ou reversão – aconteça, uma das causas mais comuns, segundo o professor, é a promoção de um cruzamento entre sistemas. Como exemplo, observa-se o surgimento do cinema, linguagem gerada a partir de um cruzamento entre o rádio e a fotografia.

Isto indica que deve se evitar cair na tentação de considerar os meios apenas isoladamente. Para além de figurarem apenas como extensões de nossos sentidos, os meios se inter-relacionam, estabelecendo índices entre si. “*À exceção da luz, todos os meios andam aos pares, um atuando como ‘conteúdo’ do outro, de modo a obscurecer a atuação de ambos*”¹¹. Daí surge a ideia do meio híbrido, que seria o encontro de dois meios. “*Um momento de verdade e revelação, gênese de uma nova forma*”. Tal como a invenção do concreto armado, que surgiu da combinação do ferro (resistente à tração) com o concreto (resistente à compressão).

A invenção do concreto armado foi uma revolução na arquitetura; juntos, os dois materiais são capazes de vencer vãos maiores que os arcos romanos em pedra, além de remover das fachadas a estrutura que sustenta a edificação, permitindo assim aberturas totais e independentes.

Entretanto, de acordo com McLuhan, a maior transformação para a humanidade se deu com o alfabeto fonético (a Galáxia de Gutenberg), que fez atingir o limite de ruptura entre o homem tribal e o homem individualista. Antes do alfabeto, os povos eram orientados socialmente através do ouvido. “*Bastava ouvir para acreditar*”¹². A escrita transferiu ao olho este papel - literalmente. Foram três mil anos de civilização alfabética pautada no arcabouço de valores trazidos pela cultura visual: uma estrutura mental lógica, perspectivista, correta. Segundo McLuhan, entramos agora na era da eletricidade. E para ele, a eletricidade não é o prolongamento de nenhum sentido particular, da vista ou do ouvido. A eletricidade é o prolongamento do **sistema nervoso**. A televisão não é estritamente visual – às vezes comunica aos olhos, às vezes aos

ouvidos. E nós, o que poderíamos dizer da internet? Talvez que o sentido tátil fora violentamente incorporado ao processo.

Como este processo ainda estaria em andamento, o choque das velhas estruturas organizativas paternalistas com a energia demolidora da informação livre seria uma consequência inevitável¹³. Mcluhan chega a se opor à análise de Marx, o pai do materialismo dialético. Para ele, o filósofo do comunismo teria cometido uma extemporaneidade, ao basear sua obra apenas na máquina, e não considerar o telégrafo e outras formas elétricas implosivas, que já haviam começado a reverter a dinâmica mecânica. O parecer do professor canadense foi extremamente profético: presenciamos, nos últimos anos, diversas ditaduras dos países do oriente médio serem derrubadas por movimentos populares armados essencialmente de celulares e dispositivos móveis, conectados às redes sociais, no movimento conhecido como primavera árabe. Um exemplo do papel visceral dos meios elétricos como estruturas organizativas vivas e articuladoras de informações imagéticas, para

além da crença exclusiva e isolada no conteudismo partidário do discurso ideológico verbal e letrado.

Outra ideia trazida por McLuhan é a noção de entorpecimento causado pela descoberta de um novo meio. Para ilustrá-lo, o professor recorre ao mito do jovem Narciso, que teria confundido seu próprio reflexo na água como sendo o de outra pessoa. O êstase da extensão de si mesmo foi tanto a ponto de embotar suas percepções: o jovem passou a ignorar o mundo circundante. Aqui cabe um esclarecimento: nada indica que Narciso estivesse enamorado de sua própria imagem, mas sim de UMA imagem. Mas o que importa neste mito é o fato de que: “*os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios*”¹⁴.

Disto decorre que, para suportar uma amplificação, o sistema nervoso precisa necessariamente embotar ou bloquear a percepção. Aplica-se então o princípio da auto-amputação como alívio imediato para a pressão exercida sobre o sistema nervoso central. Este procedimento estaria intimamente

ligado à origem dos meios de comunicação, desde a fala até o computador. “*Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob determinada forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la*”¹⁵.

Nesse sentido, ouvir rádio ou ler uma página impressa obriga-nos a aceitar essas extensões de nós mesmos e, conseqüentemente, sofrer o fechamento. O princípio do embotamento vale tanto para a tecnologia elétrica quanto para qualquer outra: “*temos de entorpecer nosso sistema nervoso central quando ele é exposto e projetado para fora: caso contrário, perecemos*”. Por isso escrever uma longa tese ou dissertação, fazer cursinho pré vestibular ou apenas ler um romance até o fim pode ser uma tarefa tão extenuante. Ou especularíamos ainda: a pressa (a pressão, promovida pela sobreposição de diversas extensões nervosas simultâneas, sem direito ao embotamento) é inimiga da perfeição.

Discutiremos a seguir alguns conceitos fundamentais introduzidos por Max Bense em sua estética; os quais, assim como McLuhan, almejam uma caracterização material do objeto – com vistas à sua melhor compreenssão. A princípio, as definições podem parecer um tanto abstratas; por isso, cabe lembrar que o cientista alemão, diferentemente de McLuhan, está focado na semântica dos objetos. Isto significa dizer que, enquanto McLuhan revela os efeitos da televisão na sociedade tribal, por exemplo, Bense analisa como determinado programa de televisão fora em si produzido. Isto não nos impede de associar as duas abordagens, uma vez que ambos, conforme exposto anteriormente, consideram profundamente a materialidade – seja de um objeto específico quanto de um meio em geral – no processo de elaboração e comunicação da mensagem, o que impingiria iconicidade às teorias.

Bense introduz sua estética por meio da teoria geral do repertório. Para ele, todo signo ou elemento utilizado na produção de um objeto artístico – o qual não

deixa também de ser um signo e funcionar como tal – necessita de um repertório prévio como ponto de partida. Trata-se de conjuntos delimitáveis e selecionáveis. E que portanto, “os *conceitos de ‘signo’ ou ‘configurações de signo’ [Zeichengestalten] implicam o conceito de seu repertório*”¹⁶.

O repertório, para Bense, pode ser dividido entre um repertório material de um não material. Primeiramente, todo repertório de elementos, que podem ser entendidos como signos, é material – determinado por categorias de substância, forma e intensidade. Entretanto, existem também os elementos ideais, não materiais, que constituem a dimensão semântica, ou repertório semântico. Podemos citar como exemplo a criação de uma pintura retrato, onde as “cores” e “formas” são o repertório material e a “similitude” ao retratado corresponde ao repertório semantema.

O repertório exerce portanto a função de uma “fonte”, de um “emissor”. Trata-se de um conjunto de signos do qual se pode extrair alguma parte (que se queira), compondo um novo significado.

Geralmente, não se transpõe todo o repertório para o objeto artístico. Isto significa dizer que o repertório constitui um conjunto seletível, e o objeto-obra, uma seleção parcial deste.

Todo repertório, para ser seletível, precisa ser limitado: “*só repertórios finitos são manipuláveis*”¹⁷. Ainda, há casos em que o objeto artístico trabalha todo o repertório, como por exemplo os origamis. A técnica de dobradura japonesa é capaz de produzir objetos em três dimensões utilizando toda a superfície do papel. Poderíamos citar também esculturas montadas com todas as peças de um kit e castelos de carta feitos com todas as cartas de um baralho.

É de fato importante salientar esse ponto para compreender o movimento da estética de Bense, porque os termos “repertório” e “seleção” frequentemente aparecem diluídos nos círculos acadêmicos e em geral. Por exemplo, um artista musical ao se apresentar costuma dizer que vai executar seu “repertório”. Para Max Bense, entretanto, o que o artista executa é uma “seleção”. O repertório seria o universo musical

anterior, do qual o artista bebeu para compor suas músicas. Esta diferença é fundamental pois, conforme veremos adiante, o processo de transposição de um “repertório” para uma “seleção”, a depender da inovação e/ou ordenação empregados, pode conter os germes da tão almejada criatividade.

Difícilmente o repertório se apresenta com uma distribuição equilibrada de seus elementos. Repertórios reais tendem geralmente a se apresentar em estado de mistura - ou o que Max Bense chama de “*desordem caógena*”. A meta do artista seria justamente a recolocação destes elementos, em uma nova ordem inovadora e original. Portanto, a transposição de um repertório a qualquer objeto estético necessita, na maioria das vezes, de uma pré-ordenação.

Para que isto aconteça, são necessárias algumas ferramentas. O conceito de “moldura” [*Rahmen*] é definido por Bense como uma margem - ou fronteira. Seu papel seria o de fixar a finitude do objeto artístico. A moldura pode ser entendida tanto quanto a

moldura de um quadro, pintura ou enquadramento na fotografia, como ainda os limites da superfície que sustenta a disposição das linhas de um texto (as “áreas tipográficas”, ou “frames”), entre outras formas de delimitação. É por meio dela que se identifica também o tamanho, formato e intensidade da obra. Por isso ela pertenceria ao repertório, à pré-ordenação – ou seja, trata-se de uma decisão prévia sobre o resultado final.

Ainda, com o intuito de organizar o repertório, cumpre à “retícula” exercer “*a mediação do esquema finito da repartição de probabilidade dos seus elementos materiais*”¹⁸. Trata-se da caracterização de cada elemento do repertório por meio de propriedades numéricas. Como exemplo, podemos citar a contagem de sílabas das palavras de um poema, ou o grau de cobertura de tinta em uma pintura, dividida em retículas. Apesar de mais grosseira, a pré-ordenação em retícula é sutil, porém mais inovadora que a do repertório. De modo que estão lançadas algumas das bases bensianas para a construção do objeto artístico.

1 McLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: ed. Cultrix, 2007, p. 38.

2 BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 50.

3 PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25-7-64.

4 “Max Bense analyzes the works of art as such, not their effects on observers, nor their role in history, or their trading value.” WALTHER-BENSE, Elizabeth. *In*: <www.Stuttgart-schule.De/bense.Html>.

5 PIGNATARI, Décio. *Op. cit.*

6 “É curioso observar a etmologia das palavras *media*, canal e *veículo*. A palavra *media* é o plural da palavra latina ‘*medius*’ (*media*, *medium*), e em português corresponde a ‘meio’ (meios, do meio). Esse substantivo latino ‘*medium*’ tem como significado ‘aquilo que está no meio de algo, aquilo que está entre duas coisas’, e, por isso mesmo, inclui a participação dos elementos que estão nas extremidades. Isso significa dizer que qualquer mudança num meio (de comunicação) afeta todos os componentes do processo comunicacional, incluindo o

código desse meio, e impõe-lhes modificações, não só a elas mas, ainda, a qualquer outro elemento que esteja em alguma extremidade. Isso permite afirmar que meio e código são duas faces da mesma moeda.” CARAMELLA, Elaine. *Understanding Media: ou uma Poética dos Meios*. In: CARAMELLA, Elaine *et all* (org.). *Mídias: Multiplicação e Convergências*. São Paulo: Senac, 2009.

7 “Um meio quente permite menos participação do que um frio.” McLUHAN, Marshall. *Op. cit.*, p.

39.

8 *Ibidem*, p. 38.

9 McLuhan comenta que no momento do nascimento do cinema e do rádio (novos meios quentes), o jazz era quente (hot jazz). Entretanto, por ser dançável de maneira informal, em diálogo, pouco tem de repetitivo e mecânico. Por tudo isso, não teria tardado muito para o surgimento natural do jazz frio (cool jazz). In: *idem*.

10 *Ibidem*, p. 45.

11 *Ibidem*, p. 71.

12 AMORIM, José Salomão David. *Cultura de massa no Brasil*. In: WRIGHT, Charles. *Comunicação de massa*. Trad. Mary Akier. Rio

de Janeiro: Bloch editores, 1968, p. 142.

13 “A aceleração da velocidade da forma mecânica para a forma elétrica instantânea fez reverter a explosão em implosão”. McLUHAN, Marshall. *Op. cit.* p. 56.

14 *Ibidem*, p. 59.

15 *Ibidem*, p. 65.

16 BENSE, max. *Op. cit.*, p. 65.

17 *Ibidem*, p. 66.

18 *Ibidem*, p. 68.

O estudo fotográfico organizado para este capítulo trata de discutir aspectos referentes ao “resfriamento” da fotografia, por meio da máxima supressão da redundância e do isolamento de elementos figurativos. A seleção criativa para a geração do objeto artístico foi feita a partir de um repertório reduzido de cores e formas. O silêncio e a pausa também aparecem como elemento compositivo, no caso representado por meio da cor preta – ou ausência de luz. Estas áreas vazias, com informação “magra”, permitem que a fotografia seja preenchida pelo interlocutor, em um processo imaginativo e participativo no plano cognitivo.

Na imagem (1), utilizou-se um guarda corpo vazado como moldura para um enquadramento criativo, que fugisse da foto convencional de tema praiano.

1 Porto de Galinhas, Ipojuca – PE.

Na prática, a redução da luminosidade em um ambiente a ser fotografado sob luz natural (sem o controle luminoso feito por refletores de estúdio) pode ser alcançada por meio do enquadramento interno de orifícios, frestas, furos e também “buraquinhos”. Estas aberturas proporcionam a passagem de pouca luz – tal como ocorre com o próprio obturador da câmera fotográfica – porém intensa e saturada, a depender do grau de exposição programado. Na imagem (1), a fotometria foi ajustada para obter o maior contraste entre a luminosidade interna e externa, marcando o recorte da abertura. A série (2), (3), (4) e (5) retrata experimentos com portas públicas, extraindo um padrão fotográfico a partir de um arranjo espacial análogo.

1 Pavilhão Lygia Pape – Inhotim, Brumadinho – MG. **2** Bolsa do Café, Santos – SP. **3** Santuário Santo Antônio do Valongo, Santos – SP. **4** Centro Cultural Cento e Quatro, Belo Horizonte. **5** Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Rio de Janeiro.

2

3

4

5

A luz que penetra nos orifícios e frestas e incide nas paredes dos invólucros e das caixas cênicas pode ser suavemente captada pela câmara por meio do domínio da relação entre o grau de exposição e a sensibilidade do filme (ISO). Deste modo, são fornecidas pistas discretas para uma construção mais subjetiva da imagem tridimensionalmente. A fotometria da imagem (1) apresenta detalhes sutis referentes à textura da cobertura e do piso do ambiente. Em (2), tem-se uma estrutura visual composta apenas pelo vão das janelas e pelas lâminas do forro, onde a dimensão do espaço é sugerida pelo contorno da escala humana. A imagem (3) opera um raciocínio semelhante: poucos dados, dispostos de maneira a sugerir um volume cavernoso.

1 Mercado Municipal Kinjo Yamato, São Paulo. **2** Rodoviária de Belo Horizonte. **3** Rodoviária de João Pessoa.

Na imagem (4) há uma implosão informativa do tema “mercado”: ao mesmo tempo em que a repetição dos objetos sugere quantidade, o repertório caótico e diversificado dos produtos é ordenado e simplificado por meio de uma seleção iconicamente reduzida de cores e texturas. Em (5), quase dois terços da imagem permanecem na escuridão “fria”.

4 Mercado de São José, Recife.

5 (pág. inteira) Rodoviária de Jaú – SP.

6

As fotografias (6) e (7) evidenciam elementos de um repertório arquitetônico moderno como estruturadores de invólucros bem iluminados.

6 Edifício Conde Silvio Penteado, São Paulo. **7** Conjunto Zarvos, São Paulo.

7

membrana

A passagem da luz pode ser controlada e evidenciada por meio de tramas com aberturas modulares, de maneira a compor um tecido penetrável. Na imagem ao lado (1), a parede solta do edifício museu opera tal como um conjunto de máscaras, por onde a luz adentra e acaba refletida pelas superfícies espelhadas dos revestimentos. O resultado é um efeito desconstrutivo e multiplicador do ambiente retratado.

Barras paralelas podem compor painéis vazados cujos interstícios têm a capacidade de mesclar planos sobrepostos. Deste modo, a composição híbrida multifacetada favorece à apreensão do todo, ao mesmo tempo em que induz à percepção simultânea de diferentes texturas e materiais, estimulando a imaginação tátil. A imagem (1) lança mão da morfologia contrastante de um portão como fundo para um retrato urbano corriqueiro. Já na foto (2), a sucessão de camadas de elementos vazados sugere observação à espreita. O mesmo ocorre em (3), recorrendo à ideia da brecha na cerca como uma forma de penetração ocular no universo particular do outro.

1 Rua 7 de Abril, São Paulo. **2** Parque da Água Branca, São Paulo. **3** Praia de Maracajaú, Maxaranguape – RN.

1

O ato de fotografar apontando a câmera para a fonte de luz é denominado “contraluz”. Sempre que isso acontece, a imagem resultante tende a realçar as silhuetas e contornos dos objetos, enegrecendo as demais partes e ofuscando as cores. Esta técnica se revela útil quando o intuito é reduzir a quantidade de informação no quadro. Na imagem (1) a intensa radiação solar foi atenuada por meio da contraposição com a trama da ponte estaiada – a “peneira” que tenta tapar o Sol. Em (2), a figura humana do vendedor contra a luz bloqueia a confusão de formas vindas do exterior, chamando a atenção do interlocutor para o rigor geométrico estrutural do piso de ladrilhos.

1 Ponte Newton Navarro, Natal.
2 Rua Bispo Coutinho, Olinda – PE.

2

O foco da imagem ajustado para as áreas escuras da cena intrinca enigmas e obnubilações à mente do interpretante, cuja consciência se vê esvaecida de referências para a construção da imagem. Entretanto, essas áreas obscuras podem ganhar vida própria ao assumirem o protagonismo na composição – quando retratam formas familiares ou fornecem gradações para a leitura das distâncias entre os planos. Na imagem (1), a profundidade do espaço é construída pelas sombras das árvores, que atuam também como floresta. Em (2), um casal à sombra do quiosque tem a silhueta bem marcada por conta do contraste com a área de areia iluminada ao fundo.

1 Praça da República, São Paulo.
2 Praia de Tibau do Sul, Tibau do Sul – RN.

3

A imagem (3) sugere a observação protegida da passagem de um desconhecido. Em (4), a figura de uma sombra feminina funde-se organicamente ao desenho curvo dos gradis de um edifício em estilo *art nouveau*. A imagem (5) brinca com a volumetria plástica de uma escadaria de concreto, por meio da observação das sombras nela projetadas.

4

3 Kafé Hotel, Guaratinguetá – SP. **4**
E. E. Conde Moreira Lima, Lorena
– SP. **5 (pág. inteira)** Praça
Roosevelt, São Paulo.

6

Em (6), as sombras altas dos semáforos conferem um dado temporal à fotografia: o Sol está baixo. Na imagem (7), o branco foi ajustado para a área iluminada, clareando a sombra – que ganha textura própria.

6 Passagem Literária, São Paulo.
7 Casarão Coronel João Olímpio, Cunha – SP.

7

1

grid

Também chamado de “grelha” ou “grade”, o *grid* é uma retícula invisível que organiza a composição. Por promover um cruzamento de linhas, traça um paralelo com o comportamento da própria luz – a qual em meios homogêneos se propaga em linhas retas. Na imagem (1), inclinou-se a câmera na diagonal com o objetivo do enquadramento absorver a grade de sombras do guarda corpo da ponte, cuja forma adquirida pelo alto contraste assume a estrutura da composição. Em (2), a vista da lagoa a partir de uma janela proporciona um quadro dividido pelo caixilho, enegrecido pela baixa exposição. A imagem (3) sobrepõe duas matrizes luminosas por entre lâminas de vidro, de modo a tecer um discurso futurista, onde a ideia de movimento e velocidade é reforçada pela tomada de baixo para cima. Em (4), tem-se a abstração composta pelos brises da fachada de um edifício moderno. Na imagem (5) observa-se o cruzamento de dois *grids*, onde um pergolado fino de madeira projeta sombra sobre outro, de concreto.

1 Cachoeira Paulista – SP.

2 Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

2

3

3 Potsdamer Platz, Berlin.
4 Edifício Niemeyer, Belo Horizonte.
5 (pág. inteira) Sítio Burle Marx,
Rio de Janeiro.

4

1

O espaço adensado dos centros urbanos constitui inevitáveis anteparos para os raios solares. Estes obstáculos obstruem e isolam a luz, conduzindo-a por meio de fechos luminosos direcionais, os quais podem produzir efeitos duros e contrastantes na fotografia. Na imagem (1), o modelo é lavado por um feixe de luz delicado e pontual, conferindo ao retrato um caráter intimista. Já na imagem (2), a luz projetada apenas sobre os transeuntes cria um ambiente de circulação abstrato, excluindo da caminhada a ciência do destino.

1 Bruno Schiavo. 2 Rua General Carneiro, São Paulo.

A imagem (3) tira partido da incidência de luz lateral nos pilares para compor um diálogo com a postura ereta do modelo. Em (4), um homem se projeta para fora da escuridão. O tronco coberto por uma camisa branca rebate os raios solares e se destaca do fundo.

3 Praça do Patriarca, São Paulo.
4 Rua Quirino de Andrade, São Paulo.

5

6

A imagem (5) capta um dado do acaso: a transeunte se posiciona exatamente sobre o *spot* iluminado para observar o interior do estabelecimento. A fotografia (6) brinca com a diferença de escalas entre o turista e o boneco, abstraindo as referências do ambiente, completamente às escuras.

5 Rua Nestor Pestana, São Paulo.

6 Oficina de Bonecos, Olinda – PE.

7

Na imagem (7) a cor e a textura das flores caídas sobre o piso da praça são evidenciadas por um feixe de luz exclusivo, que se abriu em meio à copa das árvores. Em (8), dois rapazes são fotografados enquanto observam uma vitrine. A incidência de luz localizada induz à ideia de proximidade entre eles.

7 Praça da República, São Paulo.

8 Praça Roosevelt, São Paulo.

1

O brilho é um dos atributos da percepção visual que tornam possível identificar se a fonte está radiando ou refletindo luz. Por não estar necessariamente ligado à luminosidade, um objeto sob baixa luminosidade pode apresentar brilho intenso, principalmente quando os materiais interagem manipulando a luz de maneira efusiva. Na imagem (1), a luz solar é refletida apenas pelas superfícies planas das coberturas dos edifícios – ainda úmidas após um breve temporal –, criando uma camada de informação dimensional. A foto (2) é uma fotografia de brilho – apenas os materiais refletores foram captados: a água da baía, cuja forma ilustra a presença geográfica bem marcada dos elementos na paisagem.

1 Minhocão, São Paulo. 2 Baía de Vitória, Vitória.

A imagem (3) registra o brilho noturno das lanternas dos automóveis em movimento, cuja soma das trajetórias configura formas abstratas independentes. Em (4), o brilho difuso do piso do saguão é entrecortado pelo rigor divisivo dos caixilhos, criando um panorama híbrido com a cidade.

3 Rua da Consolação, São Paulo.
4 Rodoviária de Belo Horizonte.

1

A luz do Sol tem um balanceamento variado ao longo do dia, o que faz com que as cores captadas pela câmera acompanhem essa dinâmica. Ainda, na fotografia digital é possível configurar o resultado de modo a isolar, anular ou saturar os matizes. Deste modo, o meio fotográfico é operado como uma pintura, com a possibilidade de se atingir um repertório de cores esquecidas ou despercebidas a olho nu. No registro (1), o tratamento digital da imagem revelou posteriormente a riqueza das cores de um barranco tropical. Em (2), os tons aquecidos do entardecer tingem de laranja o horizonte urbano esfumado.

1 Foz do Rio Jacu, Tibau do Sul – RN. **2** Foz do Rio Tamanduateí, São Paulo.

3

A imensa nuvem carregada da imagem (3) satura os tons de azul escuro da fotografia, os quais entram em contraste com as fachadas claras dos edifícios, destacadas pelo fecho luminoso. Em (4), o reflexo das pedras iluminadas pelo lusco-fusco produz um efeito de cores metalizadas sobre o lago.

3 Praça Moritzplatz, Berlim.

4 Pedreira do Dib, Mairiporã – SP.

“O interesse antes pelo ‘efeito’ do que pelo ‘significado’ é uma mudança básica do nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação.”¹

X

“A estética informacional, que opera com meios semióticos e matemáticos, caracteriza os estados estéticos [...] através de valores numéricos e classes de signos. Ela os define como uma espécie particular de informação: a informação estética.”²

Pode-se dizer que, para McLuhan, o cubismo foi uma grande pirueta na história da arte. O rompimento com a ilusão e representatividade da perspectiva favoreceu a apreensão instantânea do todo. De modo que, segundo ele, se tornou claro que o sequencial e linear, cedendo ao simultâneo, fez com que a humanidade ingressasse no “*mundo da estrutura e configuração*”. A tal ponto que o conceito integral de estrutura passasse a fazer parte do ensino fundamental infantil, conforme relata McLuhan – dada sua força adquirida na era elétrica. Substituindo os problemas particulares de matemática e aritmética, a abordagem estrutural compreende as relações de força no campo dos números, de modo que se tornou comum ver crianças norte americanas refletindo sobre a teoria dos números e dos conjuntos.

Com esta argumentação, McLuhan pretende nos alertar sobre as alterações ocorridas no modo de se comunicar na era elétrica. Com a projeção do sistema nervoso, o conteudismo exclusivo do olho letrado caíra por terra. Um dos pilares da cultura ocidental – o

racionalismo – correspondente ao uniforme e contínuo, tem agora que lidar com o intuitivo e o oral. Para o professor canadense, não à toa o existencialismo emerge como corrente filosófica, pois este opera na chave das “estruturas”, mais do que na das “categorias”. E ainda, o existencialismo pressupõe um envolvimento social, em oposição ao isolamento individual do espírito burguês.

Frente a todas essas transformações, a materialidade e concretude do objeto é de relevância crucial para McLuhan, quando para observância dos efeitos da tecnologia na sociedade. Para ele, as relações entre os sentidos e as estruturas de percepção são determinantes, sobrepujando-se aos níveis das opiniões e dos conceitos. De modo que portanto, recairia ao artista (“*verdadeiro e comprometido*”) a tarefa de enfrentar o universo da tecnologia, justamente por ele estar antenado nas mudanças de percepção.

Igualmente para Bense, a materialidade do objeto é extremamente interessante para a comunicação, uma vez que

o professor alemão opera em uma estética do tipo galileniana (moderna, anti-interpretativa). Nesse sentido, Bense tratou de desenvolver o que ele nomeou de “*informação estética*”. Seu conceito é bem simples, porém varia de acordo com o tipo da estética adotada, conforme veremos adiante. Trata-se de uma meta-informação: o quantum do próprio objeto (“*matéria e intenção*”) existe no significado veiculado por uma obra. Haroldo de Campos vai além: para ele, trata-se da “*informação artística como uma informação sobre a estrutura*”³. Esta ideia é a espinha dorsal da “Pequena estética”, seu escrito mais teórico (no sentido da elaboração de termos e conceitos aplicáveis) traduzido para o português. Como veremos, a informação estética carrega dados relativos à estrutura e configuração do objeto – e sua formulação foi uma grande obsessão para Max Bense⁴.

por uma nova ordem nos estados

Matemático alemão, Felix Hausdorff (1868-1942) foi um dos fundadores da topologia moderna. Perseguido pelos nazistas, suicidou-se junto com a esposa ao saber que ambos seriam enviados a um campo de concentração. Sua obra havia contribuído de maneira significativa para a teoria dos conjuntos⁵. Para Max Bense, Hausdorff teria sido o primeiro filósofo a apontar o princípio de que: “*só aquilo que é suficientemente determinado pode ser reconhecido e, por conseguinte, identificado e fixado*”⁶.

Ao se deparar com aquilo que se apresenta de todo indeterminado – geralmente chamado de “caos” –, o ser inteligente não seria capaz de identificar e fixar. Teria que, primeiramente, transpô-lo a um estado determinado, ainda que fracamente – para assim torna-lo identificável. Só assim a produção do conhecimento seria possível, uma vez que, para Max Bense, o ato de conhecer demanda a intervenção de seres inteligentes no mundo, o qual é identificado para fazê-los conscientes. Isto valeria tanto para a ciência quanto para a arte.

Bense estabelece diferentes níveis entre os estados, conforme a força de sua determinação. Para ele, os estados físicos (“dados”) seriam fortemente determinados, os estados semânticos (“significados”) apenas convencionalmente determinados e os estados estéticos (“feitos”) fracamente determinados. Para entendimento, pode-se tomar como exemplo o sistema solar, os vulcões e as placas tectônicas como estados físicos – “dados” fortemente determinados. Já a distribuição de cores em um quadro de Cézanne, a sequência de palavras em uma poesia ou a partitura de uma sonata de Beethoven seriam “feitos”, relativamente fracos como determinação. Nesse sentido, os estados físicos seriam determinados de forma geral (“*segundo as leis da natureza*”), enquanto que os estados estéticos o são de forma singular (“*individual*”). O que nos leva a crer que toda produção humana – ou seja, estética – seria frágil frente ao mundo tal como ele é fisicamente⁷.

Ainda, Max Bense defende que a realidade estética estaria limitada aos “objetos artificiais”, e que portanto a beleza limita-se à “beleza

da arte” [Kunstschöne]⁸. A “beleza da natureza” [Naturschöne] não interessa, ou melhor, deve “ficar de lado, como nos ‘cursos’ de Hegel”⁹. Isto porque um objeto de arte, ou de design, possui, ao lado de sua realidade física, uma realidade estética, fabricada. Através de muitas etapas, sua existência foi conscientemente produzida, utilizando materiais dados; corporificados em uma realidade artificial¹⁰.

Sendo assim, os estados estéticos, apesar de serem fracos, requerem igualmente elementos, códigos e portadores para sua realização. Desta maneira, pode-se constatar que todo processo produtor de arte necessita de um repertório prévio de elementos materiais (cores, fonemas, sílabas, sons, ingredientes culinários, etc.) Os quais seriam seletivamente “*trans-realizados*”¹¹ por meio de um código semântico, apto à comunicação (ou ao estranhamento, a depender do repertório do interlocutor).

Bense entende ser possível discernir entre dois esquemas de transmissão: o comunicativo e o criativo. No esquema comunicativo, um sinal é transmitido entre um

emissor e um receptor através de um repertório mais ou menos comum de signos. Já no esquema criativo, o observador externo (o artista criativo) é introduzido como princípio seletor, o qual promove a produção criativa da distribuição dos elementos materiais. Isto leva a crer que todo processo criativo seria, antes de mais nada, um processo seletivo. Ao criativo compete o “novo”, “inovador”, “original”. Desta maneira, fica também naturalmente claro que a “criatividade”, o “originário”, o “inovador”, em suma, o “gerativo”, é dependente de repertório: *“devendo portanto ser visto e entendido de modo relativo, e este conceito relativo de criação [Schöpfungsbegriff] é, por princípio, um conceito não metafísico”*¹². Ponto para a concretude das coisas.

Algumas décadas depois, em “Signagem da Televisão”, o prof. Décio Pignatari exporia o seu critério para o “bom e o mau”, para o “belo e o feio”, quando da análise de programas televisivos¹³. Em seu discurso fica evidente o papel fundamental do repertório no processo criativo. Mais ainda, segundo Pignatari, a importância

de uma seleção consciente e qualitativa dos elementos do repertório como chave para alcançar a inovação.

Já para Marshall McLuhan, toda inovação dos meios de comunicação traria consigo um revés. Para o cientista canadense, a transposição dos limites de ruptura de um meio proporcionam uma espécie de castigo, um tipo de cegueira da consciência em relação ao ambiente. Ou seja, a dificuldade de lidar com um novo campo, resultante de uma nova tecnologia. Para McLuhan, este castigo teria sido muito bem percebido na antiguidade pelos gregos, cuja dramaturgia frequentemente percorria as linhas de força das contradições advindas com os processos criativos. O conceito grego de “*húbris*”¹⁴ traduz o risco de se ultrapassar os limites de ruptura de qualquer situação – a qual, na maioria das vezes, terminava em tragédia. A *nêmesis* seria a punição dos deuses ao indivíduo acometido pela *húbris*. O efeito do *nêmesis* é fazer o indivíduo retornar aos limites que transgrediu. Algo como uma segunda gênese, revisitada¹⁵.

Se de alguma forma e por algum interpretante os estados estéticos são determinados, estes logo assumem, portanto, a possibilidade de serem identificáveis e fixáveis. Por conta disso, Max Bense afirma que estados estéticos podem ser também denominados “ordens”. Também o repertório pode se encontrar em um “estado de ordem”, antes de ser selecionado e posteriormente transformado em estado estético no processo criativo¹⁶. Um repertório completamente desorganizado apresenta um estado de desordem caótica. Neste caso, trata-se da transformação:

desordem >> ordem

Por outro lado, o repertório pode se apresentar em estado de ordem pré-dada, de modo que o processo criativo configura a passagem de:

ordem >> ordem

De modo mais aprofundado, compreende-se que os casos de ordem podem ser subdivididos, a depender do grau da ordenação. Para Bense, quando o conjunto de elementos materiais acha-se em estado de máximo

embaralhamento, ou seja, de “mistura”, podemos dizer que a ordem é caótica (por exemplo: abrimos uma caixa com diversos lápis de cor e jogamos-os aleatoriamente sobre a mesa). Já a ordem regular indica uma organização estrutural do conjunto de elementos materiais, de maneira que seja oferecida uma sintaxe prévia, uma lei que ordena o repertório em um modelo. O esquema correspondente a esta ordem é a “estrutura” (ex.: Arranjaríamos todos os lápis em sequência, por proximidade das matizes de cor). Por fim, a ordem irregular aparece quando o conjunto de elementos materiais possui uma repartição configurada arbitrariamente, por meio de um sistema de decisões passível de ser caracterizado como singular. O esquema correspondente a esta ordem é a “configuração” [Gestalt] (neste caso, combinaríamos os lápis a partir de critérios variados: dois tons de azul com um de amarelo, três tons de verde com dois de vermelho, etc.).

Sendo assim, se os estados estéticos aparecem para Max Bense como “*ordens através de repertórios*”, para ele não deixa

de ser necessário denominar também os estados estéticos como “signos” – incorporando a teoria semiótica de Peirce. Por caracterizar estados objetivos, as ordens teriam portanto, do ponto de vista semiótico, referências de objeto. Nesse sentido, poderiam ser associadas às categorias de ícone, índice e símbolo – que correspondem aos signos com referência de objeto.

Isto posto, para Bense, os estados regulares – ou estruturais –, se identificariam por meio de características de coincidência, uma vez que desenvolvem modelos ou padrões. Portanto, podem ser descritos semioticamente como ordens *icônicas*. Ao contrário, as ordens irregulares – as configurações –, cuja *“disposição configurativa dos elementos selecionados do repertório é fixável apenas passo a passo, podem ser determinadas somente por meio de um sistema indicial para esses passos”*¹⁷. Portanto, são classificadas como ordens *indiciais*. A ordem seletiva caógena – o caos – não pode ser caracterizada semioticamente pela regularidade estrutural de um ícone, tampouco pela irregularidade configurada de

um índice. Trata-se, portanto, de ordens meramente *simbólicas*.

Considerando o exposto e analisando o aspecto criativo, é possível ir além. Compreende-se que as ordens podem ser inovadoras na referência de meio, na referência de objeto e na referência de interpretante. Consequentemente, segundo Bense, isto implica que estados estéticos, entendidos como “*ordens objetivadas*” (ou seja, considerando a referência de objeto, a qual, para Bense, “*é do maior interesse*”), podem inovar de modo *simbólico* (caógeno), *indicial* (configurado) ou *icônico* (estrutural).

Estes são conceitos-chave extremamente interessantes para “ler” obras de arte, por exemplo, uma vez que funde as teorias da semiótica e do repertório. Tanto melhor, esta argumentação pauta-se essencialmente por critérios de linguagem, e constitui o que Bense intitulou de “*semiótica de estados estéticos*”, ou “*estética semiótica*”. Por fim, cabe ressaltar o grau de semioticidade¹⁸ – como escreve Bense – dos signos. Entendida como um processo gradativo, a semioticidade seria algo como o

leque de liberdade interpretativa. O símbolo, na referência de objeto, possui o nível de semioticidade mais elevado, pois depende de um interpretante para ser posto em relação arbitrária com esse objeto. De onde apreende-se também o seu máximo grau de separabilidade do objeto. O índice viria em seguida. Por possuir uma relação genuína com o objeto, a liberdade de escolha do interpretante fica restrita. Por fim, o ícone, que por estar em uma relação de concordância com o objeto – ao menos parcial –, reduz ainda mais o arbítrio do interpretante.

Este raciocínio fica mais claro quando transposto à crítica de arte, por exemplo. Muitos usuários acusam edifícios de arquitetura brutalista de se assemelharem à “rodoviárias”. Tal associação justifica-se pelo fato da aquitetura brutalista possuir relação direta com o objeto (estrutura aparente), fornecendo pouca ou nenhuma janela de interpretação simbólica da construção, uma vez que a interação se dá pela iconicidade. O crítico leigo, sem o repertório da engenharia e por isso incapaz de compreender o funcionamento estrutural do edifício, tende a

reduzir sua estética ao mero utilitarismo, uma vez que nela não enxerga poesia. Daí a semelhança com a figura da rodoviária¹⁹.

Por outro lado, existe a tendência na dita “arte contemporânea” de operar generosamente – e por vezes excessivamente – no campo simbólico. É comum em exposições de arte nos depararmos com objetos artísticos que dizem pouco sobre si mesmos, exibindo na maioria das vezes discursos externos à sua materialidade e concretude. Faz-se necessário então acopla-los a longos textos explicativos, que cumprem o papel de situar o contexto da obra e sua história. Este cenário favorece ao arbítrio do interlocutor, o qual, na ausência ou impossibilidade de leitura das legendas, fica aberto a inferir à obra interpretações mais pessoais e idiossincráticas.

macro e micro inovação

Segundo Haroldo de Campos, a estética de Max Bense, tal como formulada na “Pequena Estética”, abarca três vertentes: a estética semiótica, a estética numérica (ou informacional) e a estética gerativa. As duas primeiras estéticas seriam, “*a princípio, analítico-descritivas e relevantes para o objeto, referindo-se ao ‘estado-estético’ como um ‘objeto artístico’*”. A terceira, a estética gerativa, “*manipula apenas ‘meios’, sendo, portanto, relevante para o material, servindo à síntese e construção deste*”²⁰.

Adentrando o ramo da estética numérica, Bense considera que um estado estético (ou produto artístico) pode ser observado de duas maneiras: como uma totalidade, singularmente realizada, “*cujo caráter dado [Gegebenheit] estrutural ou configurativo, objetivo e fenomenológico, é percebido independentemente dos passos construtivos de sua montagem*”. Este seria seu aspecto macroestético. Por outro lado, reside o aspecto microestético, que consiste em compreender o estado como “*um supersigno constituído de signos individuais, que é, como tal, uma formação dependente de repertório e estatística*”²¹.

Nesse sentido, segundo Bense, toda descrição formal de uma obra artística, por meio das assim chamadas “*formas*”, pertence, sem exceção, ao aspecto macroestético da análise. Em contrapartida, os “*elementos*”, ou seja, a sua descrição gerativa, constituem o seu aspecto microestético.

Diferentemente da estética semiótica, que opera com classes de signos para a caracterização de estados estéticos, a estética numérica serve-se de valores numéricos para tal. Nesse contexto, Bense se coloca uma questão fundamental: de quais grandezas – parâmetros – dependeria a avaliação numérica de um determinado estado?²² Ou ainda, como seria possível traduzir um objeto em números, cujo valor trouxesse alguma informação estética?

Primeiramente, Bense considerou que a distribuição de elementos que um estado estético apresenta tem uma certa ordem, e o repertório de origem mostra uma certa complexidade. Mais do que isso, existiria ainda uma relação gradativa entre eles. Portanto, desta forma seria possível medir o grau

do estado estético, para o qual foi transferido um repertório. Isto posto, Bense recorre ao quociente de medida estética elaborado pelo matemático americano G. D. Birkhoff, em sua “*Aesthetic Measure*” (1933), que compreende:

$$m_e = o/c$$

o = ordem de distribuição dos elementos no estado estético.

c = complexidade do repertório.

Para Max Bense, trata-se de uma medida tipicamente **macroestética**. A ordem *o* e a complexidade *c* podem ser percebidas imediatamente – tal como determinou McLuhan sobre o cubismo: a apreensão sensória e instantânea do todo²³. São valores que podem ser captados por contagem direta e empírica; ou seja, a percepção imediata da forma do objeto artístico seria responsável por introduzir os valores numéricos *o* e *c*.

Haroldo de Campos questiona a aplicabilidade universal da medida de Birkhoff²⁴. Para isso, corrobora a visão do próprio Max Bense, quando este diz que “as

concepções estéticas de Birkhoff são bastante tradicionais”, uma vez que sua medida se aplica a famílias de produtos regulares, como polígonos e vasos. Trata-se portanto de um conjunto finito de objetos, para os quais o mesmo critério de ordem e complexidade numericamente fixável poderia valer. Ademais, para o poeta concreto, os critérios de atribuição aos fatores de ordem e complexidade da medida de Birkhoff são “arbitrários e dependem da subjetividade”.

A medida **microestética** fixa, diferentemente da macro, a passagem do repertório estético para o estado estético, considerando-a como um processo de seleção. Portanto, é levado em conta o repertório material (e semantema) a partir do qual é criado o objeto artístico. Nesse sentido, segundo Bense, o processo artístico, a produção, a invenção e a realização do próprio estado estético tornariam-se naturalmente relevantes para a medida estética. Com isso a função de medida microestética fica definida como:

$$m_e = r/h$$

r = redundância estatística, ou ordem microestética. Para Bense, toda ordem de elementos constitui um fenômeno de redundância, de repetição do igual, do conhecido, do previsível – o que significa justamente a ausência de uma informação inovadora.

h = complexidade estatística, ou complexidade microestética. Este valor corresponde ao grau da desordem, da entropia, da informação estatística dos elementos escolhidos (selecionados, expedidos) a partir do repertório.

Em relação aos três estados estéticos fundamentais, ou modelos de ordem, que foram designados como “caos”, “estrutura” e “*gestalt*”, Bense formula que, macroesteticamente, seria possível interpretá-los e realizá-los como “mistura”, “simetria” e “forma”²⁵. Ou seja, a mistura constitui o grau máximo de desordem do estado estético em relação ao repertório. A simetria corresponde à estrutura, uma vez que o estado estético se encontra modelado a partir de uma lei. A forma indica a particularidade do estado, ordenado de modo singular, a partir do repertório.

Microesteticamente, os mesmos estados estéticos fundamentais (caos, estrutura e *gestalt*) podem ser associados aos termos: “repertório”, “padrão” e “configuração”, respectivamente. A transposição de um repertório em estado estético com equiprobabilidade - ou seja, com os elementos aparecendo no estado com a mesma frequência do repertório – resultaria, conceitualmente, no próprio repertório. O padrão é obtido quando um elemento é expedido por meio de uma regra, a qual também fixa sintaticamente os demais elementos. Já o estado gestáltico ou configurativo é determinado com singularidade na frequência ou probabilidade com que o elemento é escolhido.

Bense justifica a utilidade deste conceitos, cujo raciocínio forneceria bons fundamentos para “*uma crítica de arte baseada na estética da informação*”. A caracterização numérica de estados estéticos, a partir de uma justificativa teórica convincente, auxiliaria na elaboração de critérios de análise objetivos. Para McLuhan, é extremamente importante que a arte possa ser ofertada como

meio de apurar a percepção e o julgamento, e não simplesmente como bem de consumo – “*enganosa e esnobe*”. Para isso, é fundamental para o canadense que se perceba a arte como antiambiente - ou seja, fornecedora de meios “*para que se perceba o próprio ambiente*”. Nesse caminho, as teorias estéticas formuladas por Max Bense podem ser de grande valia²⁶.

Da mesma maneira que diferencia macro e micro estética, Max Bense aponta que deve-se considerar a macro e a microinovação, em suas respectivas instâncias. Sendo assim, para promover uma análise da macroinovação de um estado estético, devem ser observados os critérios de forma, geométricos, metricamente determináveis, pertencentes às categorias da medida macroestética do quociente de Birkhoff. Com relação à microinovação, esta só seria determinável estatisticamente, uma vez que descreve numericamente a repartição de probabilidades, cuja origem é seletiva, em relação ao repertório dos elementos (signos) e o estado estético gerado.

De modo que as macroinovações resultam principalmente de majorações (resignificações, poderíamos assim dizer) de signos individuais em signos de ordem mais elevada, em “signos totais” [*Gesamtzeichen*]. Já as microinovações, segundo bense, pertencem em geral à singularidade dos signos individuais. Para Thomas Dreher (2016), a diferenciação de Max Bense entre “micro” e “macroestética” teria inspirado artistas como

Georg Nees a programar gráficos com características visuais complexas, construídos com macro e micro peculiaridades. Com isso, mantinha-se os olhos dos espectadores em movimento, buscando perceber as mudanças entre os padrões de distribuição das áreas da imagem. Além disso, criava-se distinções da mesma obra através de observações próximas e distantes.

Ainda para Dreher, o conceito de “informação estética” elaborado por Bense teria complementado a teoria cibernética de Wiener, fornecendo uma alternativa à “informação estatística”²⁷. O binômio informação/redundância da informação estética estabelece um novo tipo de informação: se a probabilidade de ocorrência de um dos possíveis elementos de um repertório for baixa, então, em caso de sua ocorrência, o “efeito surpresa” seria maior. Com isso, aumenta-se o “conteúdo de informação” sem necessariamente aumentar a sua quantidade.

Ao contrário, sob o ponto de vista da construção de uma ordem reconhecível, alguns elementos devem ocorrer mais

frequentemente e com maior probabilidade, o que reduziria o “conteúdo de informação” e aumentaria a redundância. Este raciocínio deve ser aplicado quando o que se pretende identificar (ou produzir) é o “estilo” de uma obra. Para Bense, nestes casos o estado estético deve ser reduzido à ordem; portanto, à taxa de redundância, uma vez que o que caracteriza um estilo não é o montante de inovação, tampouco a originalidade, mas sim o montante de redundância. Isto justificaria o receio que muitos críticos têm de usar a palavra “estilo”, a qual adquiriu um certo sentido – não sem razão –, de modismo, cópia, algo desprovido de significado próprio.

No mesmo caminho, para Max Bense, todo ganho em ordem construída resultaria em perda de informação. Isto ocorre porque o estado caógeno de distribuição dos elementos no repertório apresenta, naturalmente, um valor máximo de inovação (ou informação), uma vez que dele é possível selecionar qualquer outro estado estético estrutural ou configurativo. Nesse sentido, conclui Bense, “*todo caos é fonte real de possíveis inovações*”²⁸.

1 McLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: ed. Cultrix, 2007, p. 42.

2 BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 45.

3 CAMPOS, Haroldo. *Umbral para Max Bense*. In: BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 17.

4 “*Bense was obsessed with how much of the object represented in an art work is present and identifiable as such in the work.*” In: BOUISSAC, Paul. *The Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998.

5 Wikipedia. *Felix Hausdorf*. <www.pt.wikipedia.org/wiki/felix_hausdorff>. Visitado em 16-1-2017.

6 Este racioncicio tem origem na obra da juventude do matemático Felix Hausdorff, “*Das Chaos in komischer Auslese*” (“O Caos em escolha cósmica”), publicado em 1898 sob o pseudônimo de Paul Mongré – um disfarce de filósofo. Cf. BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 89.

7 “*Constitui traço característico da moderna produção artística [...] fixar o estético como antagonico ao físico. Cabe lembrar o famoso primeiro quadro abstrato de Kandinsky ou os resultados da*

técnica de composição estocástico eletrônica”. *Ibidem*, p. 90.

8 “*Lo bello es, pues, aquello en lo cual la obra de arte supera, transcende, la realidad. Mas este transcender no es ni un acto ético ni un acto religioso, sino exclusivamente un acto estético.*” In: BENSE, Max. *Consideraciones Metafisicas sobre lo Bello*. Buenos Aires: ed. Nueva Visión, 1954, p. 22.

9 BENSE, Max. *As Bases fundamentais da estética moderna*. Rio de Janeiro: Esdi, 1964, p. 4.

10 Em alemão, “arte” se traduz como “*der Kunst*”. Este termo é também a raiz de palavras ligadas ao artificial: “*der Künstler*” (o artista, o artífice), “*künstlich*” (artificial), “*künstlerisch*” (artístico).

11 Tradução de Haroldo de Campos para o termo alemão “*umrealisiert*”.

12 BENSE, Max. *Pequena estética*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92

13 “*A questão seguinte é a de saber a que faixa do repertório a mensagem é dirigida – para finalmente saber se, em seu nível, ela tem qualidade ou inova em alguma coisa. E como saber se tem qualidade ou inova? Comparando com o que já se fez de semelhante*

à mensagem analisada. Se aperfeiçoou, fazendo melhor, algo que já existia antes, ganhou em qualidade. Se inovou em relação a algo que existia antes, isto significa que abriu novas possibilidades para a linguagem, criando novos modelos para o aprimoramento da qualidade. Este é o meu critério para o bom e o mau, para o belo e o feio.” In: PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1984, p. 15.

14 “*Húbris*” significa em grego “*tudo aquilo que passa da medida*”, o “*descomedimento*”. “*O termo atualmente alude a uma confiança excessiva, um orgulho exagerado, presunção, arrogância ou insolência (originalmente contra os deuses), que com frequência termina sendo punida*”. Cf.: Wikipedia. *Húbris*. <www.Pt.Wikipedia.Org/wiki/húbris>. Visitada em 12-4-2017.

15 Interessante observar que McLuhan discute os efeitos da criatividade na referência de meio, enquanto que para Bense este assunto é tratado na referência de objeto.

16 “*Cumpre chamar a atenção ainda sobre o portador do estado estético. Antes de tudo, ele pertence ao repertório material*

(pedra, corante, tela, tipografia, etc.) E também pode compreender elementos semantemas (motivos, tendências, conteúdo, etc.). O portador, naturalmente, não deve ser confundido com o repertório.” Adiante ele conclui: “*o objeto artístico é o portador do estado estético.*” In: BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 94

17 *Ibidem*, 97.

18 “*Peirce também já o reconheceu*”. *Ibidem*, p. 101.

19 “*Para Bense, não se pode, ao mesmo tempo, ‘reivindicar a arte moderna e proporcionar análises regressivas’, porque ‘a arte moderna é a que menos suporta um atraso da linguagem e do pensamento na sua interpretação e na sua crítica’ (‘Aesthetica II’); da mesma forma, ‘é impossível uma criação regressiva, a criação só pode ser progressiva, uma vez que a inovação pertence à sua essência’ (‘das Existenzproblem der Kunst’)*”. CAMPOS, Haroldo. *A nova estética de Max Bense*. In: *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1970, p. 22-23.

20 CAMPOS, Haroldo de. *Umbral para Max Bense*. In: BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 19.

21 BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 103.

22 *Ibidem*, p. 105.

23 McLUHAN, Marshall. *Op. cit.*

24 BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 37.

25 *Ibidem*, p. 126.

26 “*Information aesthetics try to find paths between information and redundancy. In this way information aesthetics are a facilitation for artists in their efforts to develop solutions for the coordination of order with complexity from the point of view of an artwork’s forms and the coordination of information with redundancy from the point of view of the visual perception.*” DREHER, Thomas. *Cybernetics and the Pioneers of Computer Art*. Lecture (in German), Sprengel Museum Hannover, 10-16-2016. In: <http://dreher.netzliteratur.net/4_medienkunst_kybernetike.html>. Visitado em 10-4-2017.

27 DREHER, Thomas. *Op. cit.*

28 BENSE, Max. *Op. cit.*, p. 129.

A série de fotomontagens que se apresenta a seguir, como experimento reunido para este capítulo, tem como objetivo traçar uma reflexão sobre a fotografia como meio, manipulável no bojo de suas possibilidades capazes de constituir representações que rompam com a mera descrição visual verossímil da realidade. Nesse sentido, são válidas as afirmações de McLuhan sobre a capacidade da câmera fotográfica de estar presente em toda parte e inter-relacionar coisas. A inter-relação experimentada neste estudo pretende construir um meta-significado, ligado à informação estética do objeto. Ou seja, a construção de um signo subjetivo que refere à sua própria estrutura objetiva.

A justaposição de duas imagens que apresentam estruturas visuais análogas torna possível a geração de um terceiro signo, válido por si. Os dois edifícios presentes na fotomontagem (1) provêm de um repertório de baixa complexidade gráfica, uma vez que suas geometrias são facilmente sintetizáveis em fórmulas matemáticas cartesianas. A somatória dos dois edifícios, cujas linhas estruturais se encontram em um eixo horizontal hipotético, produz um resultado simples – um simulacro de arquitetura.

1
Tempodrom, Berlim
x
Sony Center, Berlim

A aproximação de imagens com diretrizes visuais de baixa complexidade cada vez mais semelhantes permite a composição de um jogo visual, onde se forma um campo híbrido alimentado por regras comuns, a serem percorridas pelo movimento do olho, sem fronteiras. A composição (2) mistura dois retratos de edifícios de arquitetura moderna, cuja racionalidade estrutural das fachadas impõe um raciocínio unitário. Este princípio compartilhado permite a harmonização dos dois pontos de fuga de maneira a fundir as perspectivas em um só objeto.

2
Edifício do Interbau, Berlim
x
Bairro *Gropiusstadt*, Berlim

Se a fotografia é a arma do turista contra o esquecimento, isto se dá pelo fato de que ela permite realizar a viagem novamente a qualquer momento. A fotomontagem opera do mesmo modo, com a diferença de que os lugares construídos muitas vezes não coincidem com um local geográfico existente. A composição (3) ilustra o estranhamento visual causado pelo efeito da combinação de duas arquiteturas, cujos repertórios são ordenados por leis distintas: um edifício moderno protegido por lajes planas de concreto armado e um casario colonial, pré fabricado em ferro e madeira.

3
Edifício Louvre, São Paulo
x
Casarão, Paranapiacaba – SP

Linhas paralelas tendem a se encontrar em um suposto território desconhecido. Transitar por este não-lugar alimenta a ilusão de uma jornada contínua e permanente. A fotomontagem (4) exhibe o encontro fortuito das linhas paralelas dos pilares de dois edifícios espelhados.

4

Edifício do Interbau, Berlim
x
Edifício do Interbau, Berlim

O movimento plástico gracioso de certas formas curvas pode ser explorado no sentido de compor situações cômicas, alegres e até jocosas. A montagem (5) tira partido da volumetria escorregadia da rampa e lança a consumidora para o paraíso iluminado. O corrimão é um repertório comum em ambos e estabelece uma conexão visual entre as imagens.

5
Conjunto Zarvos, São Paulo
x
Oca, São Paulo

Os lugares que ainda não se concretizaram materialmente – ou seja, que existem apenas no plano das ideias, dos desejos e dos projetos – podem ter sua essência revelada por meio de uma experimentação imagética fotográfica. “Aquilo que queremos” é quase sempre a seleção e transposição de um repertório, de um código para outro. No caso ilustrado pela imagem (6), o desejo é que o conjunto de elementos verdes (árvores etc.), representado pelo repertório “Mata Atlântica”, seja trans-realizado no código urbano, adquirindo a forma “parque”.

6
 Capela de São Pedro, Campos do Jordão – SP
 x
 Parque Augusta, São Paulo

A poesia é a viagem pelo desconhecido, dizia o poeta russo Maiakóvski. Quando não se sabe exatamente o que se quer, a fotografia pode estimular o pensamento produzindo representações de um espaço impraticável – porém consistente. A fotomontagem (7) é uma alegoria arquitetônica ilógica, moldada a partir de estilemas presentes na obra de Oscar Niemeyer.

7
Edifício JK, Belo Horizonte
x
Museu Oscar Niemeyer, Curitiba

A multiplicidade de caminhos pode levar à infinitude. Assim como o preenchimento permanente dos sentidos, os quais, envolvidos em experiências saturadas de sensações, levam à alucinação. Na imagem (8) vê-se um tecido urbano repleto de janelas, cada qual como uma célula expressando um pensamento. Ao centro, uma avenida é posta, conduzindo à síntese as reflexões.

8
Minhocão, São Paulo
x
Estação Cabo Branco, João
Pessoa

A especulação filosófica demanda um pensamento livre de regras rígidas pré-estabelecidas. No mesmo sentido, a inovação oriunda da associação de ideias pressupõe a abstração e junção de conceitos desiguais. A composição (9) constitui o choque fantasmagórico provocado pelo encontro de duas estruturas visuais antagônicas: a perspectiva versus o plano chapado.

9
Estação de *Rathaus Steglitz*, Berlim
x
Unidade Habitacional TYP, Berlim

Do mesmo modo que a fotomontagem permite ler as estruturas visuais imagéticas por meio da comparação e da associação, tem também a capacidade de transgredir racionalidades sensíveis, mediante a representação do absurdo e do super-humano. A montagem (10) propõe um cruzamento de símbolos familiares a partir de um repertório de figuras com três cores comuns (preto, azul e ocre). O mesmo raciocínio opera a imagem (11), incluindo ainda a nuvem como elemento têxtil.

10
Higienópolis, São Paulo
x
Museu Picasso, Barcelona

11 (pág. inteira)
Praia do Gonzaga, Santos – SP
x
Santana, São Paulo

A imaginação tem o poder de forjar configurações profusas e lisérgicas, com alto grau de complexidade na disposição dos elementos. A fotografia comprova que a realidade oferece um prato cheio a esta imersão, basta abrir os olhos e o obturador no momento preciso. A montagem (12) retrata uma miscelânea saturada de refrações luminosas cotidianas.

12
Maybachufer, Berlim
x
Breitscheidplatz, Berlim

Pós tudo, aquilo que se vê também pode ser revisto e compreendido por meio de uma comparação nua e crua. A ciência deu um salto gigante com a descoberta da fotografia, justamente pela potencialidade articuladora desta em compor um discurso objetivamente factual. Como nas montagens (13) e (14): duas lâminas comparativas entre aspectos de realidades concretamente adversas. Manifestações de desenvolvimentos econômicos, projetuais e culturais discrepantes.

13
Canal *Landwehr*, Berlim
x
Rio Tamanduateí, São Paulo

14 (pág. inteira)
Rio Tietê, São Paulo
x
Rio Elba, Dresden

Para a grande maioria dos brasileiros, o caos se coloca atualmente como um estado estético permanente – e aparentemente, imutável. Nosso analfabetismo para os códigos não verbais nos empurra frequentemente para um urbanismo catastrófico: cidades mal organizadas, com áreas habitacionais sobrepostas às vias de alta circulação de veículos, tecidos urbanos ultra compactados com ausência de áreas verdes e livres, residências isoladas do trabalho e dos serviços, além de excesso de lixo, poluição sonora, do ar e da água. Este cenário perturbador pode ser assumido como resultado crônico de um olhar desvalorizado em relação aos meios, às matérias primas e aos elementos e recursos naturais que constituem o ambiente ao redor.

Por outro lado, têm-se cada vez mais o aumento das possibilidades de produção e comunicação de ideias, a partir de dispositivos móveis eletrônicos – verdadeiras fábricas de bolso, sintetizadores de cultura e riqueza. Entretanto, conectados à aldeia global, os povos desprevenidos vêm-se diariamente saturados pelo

despejar incessante de dados via bits e pixels. Portanto, ter a consciência necessária para operar as estruturas nas suas potencialidades linguísticas é fator determinante na distinção entre o consumidor passivo e o produtor ativo – ou ainda, a garantia de plenitude para uma condição de *produssumidor*.

Sendo assim, para que a consciência midiática e a consequente produção de conhecimento em cada indivíduo avance, a linguagem verbal ainda se coloca como base fundamental no Ocidente, impondo indispensavelmente às culturas um raciocínio pautado pela linearidade e contiguidade. Em oposição à esta lógica escolástica, os sistemas de signos não verbais – cada vez mais presentes – operam nos eixos da simultaneidade e similaridade. Este paradoxo demanda dos bem aventurados um domínio na habilidade de transitar entre estes diferentes universos.

Nesse sentido, o estabelecimento de uma gramática que possa suportar configurações em códigos não verbais é de suma importância. É neste caminho que buscou se

colocar o presente trabalho. No momento em que vivenciamos a derrocada da exclusividade do alfabeto em contraposição à ascensão dos sistemas sígnicos visuais, aprender a “ler” imagens se tornou uma ferramenta de sobrevivência.

A dificuldade em elaborar uma sintaxe gramatical da fotografia, justamente por ela operar sem verbalização, exige do fotógrafo um distanciamento frio, apoiado na iconicidade da linguagem. A estrutura fotográfica compreende um conjunto de gestos, mímicas e *gestalts* por vezes indizíveis. Um modo de pensar, ver e ordenar o mundo peculiar à câmera escura – o que não impede que os conceitos aqui estudados possam ser apropriados por códigos e signagens de outras naturezas.

bibliografia

BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *As Bases fundamentais da estética moderna*. Rio de Janeiro, Esdi: 1964.

_____. *Estetica: consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1960.

_____. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

_____. *Klassifikation in der Literaturtheorie*, *Revista Augenblick*. Stuttgart: maio, 1958.

BOUISSAC, Paul. *The Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARAMELLA, Elaine. *Understanding Media: ou uma poética dos meios*. In: CARAMELLA, Elaine *et all* (org.). *Mídias: multiplicação e convergências*. São Paulo: Senac, 2009.

ECO, Umberto. *Tratado geral de Semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HILDER, Jamie. *Designed Words for a Designed World: the International Concrete Poetry Movement, 1955-1971*. Vancouver: the University of British Columbia, 2010.

MACHADO, Irene. *Ah, se não fosse McLuhan!...* In: CARAMELLA, Elaine *et all* (org.). *Op. cit.*

_____. *Gramática dos meios no contexto das linguagens icônicas*. In: Revista Logos 36. Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens. Vol. 19, n. 1, 1º semestre de 2012.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: ed. Cultrix, 2007.

_____. *A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*.

Rio de Janeiro: Edusp, 1970.

PEIRCE, Charles Sander. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: ed. Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. 3ª ed. São Paulo: Braziliense, 1984.

_____. *Semiótica e literatura*. 6ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WRIGHT, Charles. *Comunicação de massa*. Trad. Mary Akier. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

referências

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad.: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. Vários tradutores. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

HEDGECOE, John. *O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos*. Trad.: Assef Nagib Kfoury e Alexandre Roberto de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

HERMANN, Bernard. *Rio de Janeiro*. Singapura: Les Editions du Pacifique, 1984.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular / uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

STANKOWSKI, Anton. *Visual presentation of invisible processes*. Teufen: Niggli, 19-?.

VARIOS. *Astronauts of Inner Space: An International Collection of Avant-garde Activity*. San Francisco: Stolen Paper Review, 1966.

websites

DREHER, Thomas. *Cybernetics and the Pioneers of Computer Art*. Lecture (in German), Sprengel Museum Hannover, 10-16-2016. in: < *http://drehernetzliteratur.net/4_medienkunst_kybernetike.html*>. Visitado em 10-4-2017.

WALTHER-BENSE, Elizabeth. in: <*www.stuttgart-schule.de/bense.html*>. Visitado em 15-7-2014.

WIKIPEDIA. *Felix Hausdorf*. <*www.pt.wikipedia.org/wiki/felix_hausdorff*>. Visitado em 16-1-2017.

_____. *Húbris*. <*www.pt.wikipedia.org/wiki/húbris*>. Visitado em 12-4-2017.

NEIVA, Simone Loures Gonçalves. RIGHI, Roberto. *A cultura e o espaço urbano no Japão*. In: <*http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.099/119*>. Visitado em 31-5-2017.

créditos

Todas as fotografias presentes neste estudo foram clicadas por Amer Moussa, com exceção das imagens 1a e 2a (pág. 46) e 2 (pág. 48), de autoria de Diego Ribeiro.

agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o amparo institucional e os estímulos intelectuais da Prof.^a Irene Machado, a quem agradecemos incansavelmente.

Também um especial obrigado aos interlocutores que muitas vezes se dispuseram a conversar sobre este projeto: Rodrigo Agostini, Camila Picoło, Diego Ribeiro, Paulo Sérgio del Negro, Diego Sampaio, Ariane Stolfi, Diogo Damasio, Marcella Aquila, Laura Carone, Gregório Gaganian, Danielly Omm e Julieta Benoit.

Aos modelos/amigos que se deixaram fotografar de peito aberto: Pablo Morata, Mathias Simon, Bruno Schiavo, André Sicuro, Camila Rodhi, Juliana de Lamare, Elizeu Costa, Jonas Carvalho, Anna, André Bragança e Sandrine Bonnaire.

Ainda, à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e a todos os colegas da UPPH | Condephaat.